

André Luís de Araújo

**“EU EXISTO PELO NOME QUE TE DEI”:**

**ANA C. POR BERNARDO CARVALHO**

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2009

André Luís de Araújo

# **“EU EXISTO PELO NOME QUE TE DEI”:**

**ANA C. POR BERNARDO CARVALHO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos.

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2009

Aos meus pais,  
silêncio povoado de palavras,  
meus primeiros interlocutores e intercessores.

## AGRADECIMENTOS

Há muito da vida pulsando nessas páginas, não há mais nenhum convite mudo à existência. Os espaços foram sendo preenchidos e, agora, o que aqui se pronuncia vai, aos poucos, ganhando nome, voz, rosto; já somos nós bem firmes, pontos de conexão, parada e intercessão. Caminhos do conhecer foram abertos na linguagem e já não se espera que alguma coisa divina aconteça. Mesmo porque não houve tempo para desespero por falta do auxílio ou da graça de Deus. Ele foi a primeira companhia quando tudo parecia, ainda, um imenso silêncio despovoado e profundo; presença discreta caminhando e avançando, sempre, no comum dos dias.

E como era necessário encontrar alguém que ousasse comigo e me ajudasse a iluminar os recessos de sombra, divisando junto as primeiras descobertas, não houve negativas nem distâncias que não fossem franqueadas pela a orientação atenta e competente de Mauricio Salles Vasconcelos. De igual modo, agradeço as valiosas contribuições das professoras Sabrina Sedlmayer e Silvana Pessoa, na qualificação da pesquisa, e de Manoela Daudt d'Oliveira pelo acesso ao acervo de Ana Cristina Cesar, no Instituto Moreira Salles, no Rio.

Também não faltou coragem, apoio ou incentivo nos passos dados. O acolhimento, as partilhas e o cuidadoso acompanhamento do Pe. Elcio Toledo me ajudaram a dirimir ansiedades e a respeitar os tempos e espaços dedicados a este trabalho. A ele a minha gratidão, bem como a toda a Companhia de Jesus, que não poupou esforços e investimentos nesta etapa de minha formação. Destaco, ainda, a parceria e o ânimo constantes de Reginaldo Sarto e a amizade dos demais companheiros, que dividiram comigo as apreensões e as alegrias da vida, particularmente, Alexandre Spinola, Allyson Garcia, Brune Gonçalves, Charles Machado, Gilmar Pereira, Ricardo Teixeira, Tanus Jorge e Taffarel Fernandes. Sem esquecer o carinho e a atenção especial de Dona Maria e Eliana.

Aos amigos de todos os dias, Simara e Cibele Quaresma, Nilo Aguilera, Geise Liberato, Ricardo Faria, Vanessa Santiago, Maria Inês, Mirlene Lourenço, Lourdinha Mourão, Ana Maria de Oliveira, Adriana Guedes; aos meus irmãos, Adriano e Andréia; aos meus cunhados, Alcione e Renato; aos meus sobrinhos, Juninho, Andrey, Arthur, Aender e Heitor (que está para chegar) – não há nada que nos separe.

Ana,

Ana? Sei teu nome. Sei teu nome? Se não sei, soube um dia, personalizei os fonemas comigo confundidos, fiz-te persona. Como o velho palhaço face às suas tintas: tão dele que mesmo sobre a mesa são carne e rosto: nome.

Durante o espetáculo ninguém deixou confundi-los: nome contra nome.

Nomear seria o gesto primeiro da recriação do mundo. Confundir, o primeiro ato de linguagem. Hoje eu remonto às raízes com uma

certa relutância filosófica: talvez te escrever essencialize o meu pensamento selvagem. Mas não: nunca te conhecendo, eu sou teu nome: um dia soube. Eu existo pelo nome que te dei.

E reinvento-me, reexisto-me te esquecendo.

Me (te) chamam, eu finjo, esqueço, lembro: é

o julgamento acontecendo todos os dias, abstraindo o concreto e concretizando o abstrato, o nome contra o pro-nome,

pelo pronome. Antes te ensinavam aos meus sentidos: hoje

meus sentidos te incorporaram. Para escrever teus fonemínimos violento a carne acostumada. Anônima, não sou duas, apenas perco os sons que me definem. Carta: morte.

Assino. Assino: nome.

(CESAR, 2008, p. 256-258).

## RESUMO

O estudo comparativo dos corpos teóricos que formam os universos de escrita de Ana Cristina Cesar e Bernardo Carvalho, a partir da interlocução filosófica e artística delineada entre eles, quando da leitura de Teatro (1998), possibilitou um diálogo amplificado com a cultura, entendida aqui como espaço de investigação e intervenção. Nessa obra de Bernardo Carvalho, o narrador “cartografa” a literatura, num sentido caro a Deleuze, e em suas incursões na busca de um falar autenticamente crítico, toma a figura emblemática da personagem Ana C. (modo como a poeta carioca costumava assinar seus textos), como signo da efervescência da conturbada transição da década de 70 para os anos 80. De modo que interessa a discussão dos pontos de convergência entre os autores analisados e uma produtente aproximação com o escritor argentino Jorge Luis Borges, principalmente, pela identificação de posturas críticas reconhecidas no vitalismo crescente da criação estética e crítica da cultura na qual estão inseridos.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar, Bernardo Carvalho, Jorge Luis Borges, Simulacro, Fabulação, Amizade conceitual.

## RESUMEN

El estudio comparativo de los cuerpos teóricos que forman la escritura de Ana Cristina Cesar y Bernardo Carvalho, a partir de la interlocución filosófica y artística delineada entre ellos, cuando de la lectura de Teatro (1998), hizo posible un diálogo amplificado con la cultura, comprendida como lugar de investigación e intervención. En esa obra de Bernardo Carvalho, el narrador “cartografía” la literatura, en un sentido caro a Deleuze, y en sus incursiones en búsqueda de un habla auténticamente crítico, toma la figura emblemática del personaje Ana C. (modo como la poeta carioca solía firmar sus textos), como signo de la efervescencia de la conturbada transición de los 70 para los 80. De modo que interesa la discusión de los puntos de convergencia entre los autores analizados y un prodente acercamiento al escritor argentino Jorge Luis Borges, principalmente, por la identificación de posturas críticas reconocidas en el vitalismo creciente de la creación estética y crítica de la cultura en la que están insertados.

**Palabras clave:** Ana Cristina Cesar, Bernardo Carvalho, Jorge Luis Borges, Simulacro, Fabulación, Amistad conceptual.

## SUMÁRIO

OBSCURO CHAMADO DE PAISAGEM .....	08
1. ENTRE O SIMULACRO E A FABULAÇÃO .....	15
Ousar errar .....	16
Não quero mais a fúria da verdade .....	39
2. UM ELOGIO DAS SOMBRAS .....	56
Uma verdade inventada ou a luz que há na sombra .....	57
Por uma estética borgeana .....	77
Um esforço de raízes .....	88
3. AUSÊNCIA ASSIMILADA .....	113
“Mantém contato!” .....	114
Habilitação para o território da ironia .....	131
Telefone em brasa .....	151
4. CONEXÃO DE SUBJETIVIDADES .....	165
4.1. A performatividade do contato .....	166
4.2. Escolher um amigo, propor uma aliança, receber uma herança .....	181
O DESFECHO ou A FELICIDADE PECULIAR DAS VELHAS COISAS AMADAS	199
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	205

## Um leitor

Que outros se jactem das páginas que escreveram;  
a mim me orgulham as que tenho lido.  
Não fui um filólogo,  
não inquiri as declinações, os modos, a penosa  
mutação das letras,  
o **de** que se endurece em **te**,  
a equivalência do **ge** e do **ka**,  
mas ao largo de meus anos professei  
a paixão da linguagem.  
Minhas noites estão cheias de Virgílio;  
ter sabido e ter esquecido o latim  
é uma possessão, porque o esquecimento  
é uma das formas da memória, seu vago porão,  
a outra cara secreta da moeda.  
Quando em meus olhos se diluíram  
as vãs aparências amadas,  
os rostos e a página,  
dei-me ao estudo da linguagem de ferro  
que usaram meus ancestrais para cantar  
solidões e espadas,  
e agora, através de sete séculos,  
desde a Última Thule,  
tua voz me alcança, Snorri Sturluson.  
O jovem, ante o livro, impõe-se uma disciplina exata  
e o faz em busca de um conhecimento exato;  
a meus anos toda empresa é uma aventura  
que linda com a noite.  
Não acabarei de decifrar as antigas línguas do Norte,  
não fundirei as mãos ávidas no ouro de Sigurd;  
a tarefa que empreendo é ilimitada  
e há de acompanhar-me até o fim,  
não menos misteriosa que o universo  
e que eu, o aprendiz.

(BORGES, 1970, p. 59-60).

## OBSCURO CHAMADO DE PAISAGEM<sup>1</sup>

Poderia começar, como pensava, pela folha branca e limpa à minha espera: mudo convite que me angustiou tantas vezes. Contudo, atendendo ao chamado dos conferencistas em diálogo nesta reiterada paisagem de sala escurecida, ouço a interrogação dos dias e percebo que algo se constrói anunciando a vida deste momento. Não resta dúvida de que voltam saudades loucas dessa escura matéria viva, verdades incompletas, retomadas e ressignificadas depois de viagens e travessias atlânticas, de Borges, de Ana Cristina, de Bernardo Carvalho, de mim mesmo.

Portanto, ninguém sairá ileso da sedução dessa noite, de tudo que ela oferece, de todos os chamados de existência. À noite crescem manchas ocasionais que não se veem bem num olhar desinteressado e não há quem escape à paixão dessa linguagem, mais que escrita: lida, vivida. Não tanto pela clareza ou eficiência do que se quis dizer, senão pelo que trouxe de incertezas e excessos. Aqui a claridade foi ineficiente para iluminar os recantos, e o convite à imersão na sombra foi posto para a descoberta do que lhe é inerente. Afinal, se a beleza se ausenta da própria matéria e é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro<sup>2</sup>, lusco-fusco entre matérias; na realidade, ela inexistente sem a sombra, e a noite comparece adornando o figurino desse *teatro* que se pronuncia na penumbra. Estamos, pois, no lugar perfeito onde se divisam somente as frestas de luz que deixam reconhecer formas de memória mescladas ao esquecimento diluído em meio às vãs aparências, buscando o menos visível, considerado como inexistente.

Por isso, a dispensa da luz que anestesia e insensibiliza, já que precisamos reconfigurar os sentidos, para ver que, na escuridão, nem todos os gatos são pardos, para Ana C., essa inglesinha, “carioca europeizada”,<sup>3</sup> que evoca e sonha com a “Ilha de Shakespeare, que teus filhos te salvem e também tuas sombras gloriosas”. (BORGES, 1970, p. 22). É assim que Ana se cria como pessoa ao escrever e transforma sua vida em literatura. São muitos os cruzamentos que favorecem isso: da mãe, professora de inglês (de quem herda a paixão pelo idioma e pela cultura); à cegueira resignada da avó protestante (para quem, ainda menina, lia diariamente a Bíblia, compreendendo

---

<sup>1</sup> Cf. (CESAR, 2008, p. 338).

<sup>2</sup> Cf. (TANIZAKI, 2007, p. 46).

<sup>3</sup> No depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda à TV Cultura, para o programa *Entrelinhas*, de 26 de outubro de 2008, a professora, amiga e escritora revela o lado de encenação e de pessoa encenada assumido por Ana Cristina Cesar na vida e na obra.

já a advertência borgeana de que pedir que não lhe anoitecessem seus olhos seria uma loucura, posto que sabia que milhares de pessoas que veem não são, por isso, particularmente felizes, justas ou sábias<sup>4</sup>); chegando a um processo de intimidade construída na poesia que vai, aos poucos, ganhando força, nutrida por tantas vozes que reverberam em suas páginas e em suas interlocuções.

O segredo e a sensação de dúvida calculada podem não valer o que valem os caminhos, certamente, porque foram essas trilhas do itinerário entre Borges – Ana Cristina – Bernardo Carvalho que, uma vez andadas desvendaram tantos desafios, singularidades, conexões, aproximações e distanciamentos desse obscuro chamado de paisagem subvencionado pelo uso performático do simulacro e da fabulação na obra desses autores. Chamado ousado, errante, furioso, enraizado. Alternância de presença e ausências assimiladas; contato mantido e habilitado pela ironia e pelos humores dos corpos e das vozes retomadas tantas vezes através do telefone em brasa, chamando o amigo escolhido, propondo alianças, recebendo herança.

Chamado que exige uma presença, uma interlocução, um destinatário, uma resposta. Chamado atendido: Ana C. o convocou. Com ela, então, mais uma vez, avancei e retrocedi, reconsiderarei o percurso que havia feito nas descobertas de pesquisas anteriores, o devir de seu *corpus*<sup>5</sup>, para reconhecê-la, à frente, agora, como personagem de um texto de Bernardo Carvalho, tendo ainda de recuar um pouco o olhar para Borges e identificá-lo sinalizando a sombra. De tal modo que, a partir dessa teia da cultura que começava a espriar seus fios a outras subjetividades, tive de me conectar a essas comunidades textuais, nós e espaços de conexão implementados, para vislumbrar um plano de ação e de resposta, intervenção, leitura e caminhada, exercício, programa e incursão, visando a colocar em marcha a operação múltipla de ler sob a dispersão dos signos, forma de ocupação física e disposição para a errância, traço do urbano e da conversação.

Nesse sentido, o espaço se abriu e não houve como não aceitar o convite e não me embrenhar, desde o primeiro capítulo, ENTRE O SIMULACRO E A FABULAÇÃO, ousando errar, na sombra recorrente, em direção do outro que queremos, de repente, encontrar. Decerto, os novos

---

<sup>4</sup> Cf. (BORGES, 1970, p. 55).

<sup>5</sup> Ref. à Dissertação de Mestrado: *Ana Cristina Cesar: o devir de um corpo*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários da UFMG, em maio de 2004.

ares que vivia me trouxeram, também, nas tardes de leitura e escrita, novos espaços por conquistar e grandes desafios. Era urgente alargar a fronteira antropológica, existencial, de amizades, para ampliar a condição de discussão dos conceitos, não sem antes “baralhar bem antes de ler” (CESAR, 2008, p. 13) – ressalva que garantiria a sobrevivência e a existência dos que caminharam e ainda estão comigo, também, como *intercessores*, lado a lado, participando como cúmplices de erros e acertos, apropriações, crenças, valores e presenças.

Ressonâncias que, nesse primeiro momento, foram sendo colhidas, no trânsito pelo tempo, da década de 70 aos dias atuais, numa mediação e promoção da cultura, da figura emblemática da poesia marginal de Ana Cristina Cesar à contemporaneidade do trabalho ficcional de Bernardo Carvalho e suas interlocuções. Inserções em redes de contato humano foram se tornando cada dia mais fundamentais para tornar presente o texto-vida, não apenas de *Ana C.*, mas de todos os que compareceram nessa trama, para além do cosmopolitismo dos autores e dos frequentes deslocamentos urbanos, nomadismos e viagens constantes. Reconhecimentos e identificações, dissenso e convergência; o real conspirando a favor da ficção, da paranoia e do risco induzido, a partir do contato com os lugares visitados.

Assim, estruturas complexas misturaram memória e narração, iniciando um processo fabulatório de novas codificações e sentidos. Estratégias que realçam o poder da vida e a força da invenção, deixando claro que somos uma composição de velocidades e lentidões, corpo que afeta e é, ao mesmo tempo, afetado, influenciado por encontros e escolhas, que nos atingem e nos levam a selecionar, evitar, acolher. A sinergia é coletiva e nos conduz à performance, a ver em *Ana C.* mais que um *obscurantismo biográfico*<sup>6</sup>, como o fez Bernardo Carvalho, mas uma referência e um desmascaro da infalibilidade da lógica racionalista, que prescreve valores, distribui posições, hierarquiza e exclui, normalizando e estigmatizando muitas vezes. O terreno sobre o qual estamos anuncia relações ambivalentes e a suplantação do real pelos signos do real, uma operação de dissuasão oferecendo os signos da realidade em curto-circuito, pedindo uma intervenção crítica que dê conta do simulacro na cultura.

---

<sup>6</sup> Cfe. advertência de Três cartas a Navarro, em *Antigos e Soltos* (CESAR, 2008, p. 16).

No capítulo seguinte, UM ELOGIO DAS SOMBRAS, entre *uma verdade inventada e a luz que há na sombra*, começamos pela pergunta: que arte é possível num mundo desiludido, e o que pode a literatura, tendo em vista uma abordagem teórica da cena contemporânea que concilie o rigor da crítica a uma observação atenta do cotidiano. E, logo, partimos da sociologia, para, com a filosofia e a teoria literária, entender que não pode haver um conceito de crítica desvinculado da sociedade e do sujeito em formas concretas e históricas. Compreendendo, ainda, o simulacro como estratégia de sobrevivência para o sujeito, pois que ultrapassa o mero mascaramento e juízos de valor, com o desafio de não perder o referencial sócio-histórico da literatura.

De tal modo que a incerteza e a contradição foram a força, na obra de Bernardo Carvalho, para uma reflexão mais profunda, uma inquietação nas relações mais imediatas, uma paixão pela ambiguidade, uma potencialização da ironia e do paradoxo nos recessos sombrios que tensionam desdobramentos do olhar e de toda a sensorialidade para aquilo que não se vê, mas que vive e prolifera do contato com a noite – decisivo, nas obras analisadas, numa percepção espaço-temporal. Por isso, pensar novas formas de pertencimento e tradição veio ajudar a delinear novas relações entre globalidade e localidade, diversidade e solidariedade e, ainda, entre a escrita de Bernardo Carvalho e de outros autores da literatura universal com os quais dialoga.

De sorte que Jorge Luis Borges se incumbiu de rearmar a tradição, da fronteira, propondo uma inflexão própria para o pensamento dessas questões, a partir do cruzamento com outros domínios culturais. Segundo o autor argentino, a escrita evolui como reescrita de leituras e não como escrita de invenções, e a aprendizagem da literatura se dá a partir da tradução e da versão, propulsoras da arte combinatória, sem desprezar as inter-relações da História com a Literatura e a reciprocidade refletida nesses campos. Nem mesmo as implicações do mercantilismo publicitário que impera, sob a ótica da valoração interpretativa, foram deixadas de lado. No contra-ataque, então, Borges apresentou suas propostas de pastiches e apropriações de grandes obras do cânone e abusou na criação de personagens conceituais que infringiram a noção cristalizada de *originalidade*.

Em AUSÊNCIA ASSIMILADA, Ana Cristina deslindou todo o seu potencial de conexão, uma vez que, como potência disseminante de inscrição jazendo entre as páginas que a ela dedicamos,

propôs uma *literatura pensante*, dado seu percurso teórico, sinalizador de uma passagem de nossa produção literária rumo à contemporaneidade, com todos os enfrentamentos necessários à individuação para o contato com o universo cultural diversificado e relativizado.<sup>7</sup> Isso porque ela transita numa escrita singular que oscila da transgressão literária à argumentação filosófica, passeando pela construção do processo de leitura e mobilização dos textos literários levados ao cinema, bem como analisando a relação texto/imagem, a realidade sócio-histórica vinculada ao potencial ideológico de uma função discursiva autoritária, o academicismo reinante nas instituições marcadas pela perversidade do processo de sujeição intelectual, as discussões acerca da poesia marginal e a arbitrariedade das antologias.

Ana C. põe uma experimentação literária em andamento, uma discussão teórica feita ficção, porque envolve conceitos à medida que desenvolve sua poesia e seus ensaios. E, ironicamente, torna-se personagem de outras obras, um dispositivo literário, comprovando a performance do simulacro na cultura e atuando no intervalo quase imperceptível entre a descoberta e a aplicação da *técnica borgeana*. Lida, pois, com a zona instável dos segredos da intimidade contaminando as evidências da vida pública, exigindo-nos certo distanciamento, o que nos faz refutar boa parte dos estereótipos com os quais a confundimos. É para quem pegar, há muitas referências possíveis para enriquecer o processo de leitura da materialidade de seu texto, permitindo que desponte a ironia, base antropológica que articula conhecimento e sentido, entre a correspondência direta e o arbitrário, entre a luz e a sombra, funcionando por desarranjos, entre a malícia e a bondade, a sátira e o humor.

A esse respeito Borges declarava que a finalidade da literatura não é outra senão permanentemente apresentar destinos, narrar para salvar a voz que se extingue e que, antes de se extinguir pede a cumplicidade de seu leitor. E o texto de Ana Cristina nasce desejoso desses novos encontros, impulsionado pela alteridade, ávido pela conectividade, ubíquo, pronto para distender uma interlocução como a que vimos acontecer com a filosofia e a *tele-grafia* de Avital Ronell<sup>8</sup>. Chamado que exige uma presença, pede uma interlocução, porque se encontra aberto a novas tecnologias, pronto a redimensionar o contato e a disposição de envolver corpo e voz,

---

<sup>7</sup> Cf. (VASCONCELOS, 2000, p. 238).

<sup>8</sup> Nascida em Praga, Avital Ronell defendeu sua Tese de Doutorado, em 1979, continuando seus estudos com Derrida, em Paris, de quem traduziu grande parte da obra para o inglês. Atualmente, dirige um projeto de pesquisa em trauma e violência e desenvolve um trabalho de crítica literária, em Nova York, como feminista e filósofa.

errância e discursividade; o encontro das linguagens em outros meios de difusão, a condição de possibilidade extrapolando a lógica sequencial em favor da simultaneidade.

De maneira análoga, a CONEXÃO DE SUBJETIVIDADES veio, por fim, avaliar a *performatividade desses contatos* estabelecidos a partir da injunção dessa amizade conceitual Ana-Bernardo, mediada pela perspectiva borgeana. Borges será a herança que os autores cariocas receberão, e a aliança que farão com ele os ajudará a inscrever e a repensar a teoria literária num país periférico como o nosso. *Aliança prudente e momentânea*<sup>9</sup> diante da complexidade e das contradições da cena cultural, com vistas a uma coerência política, desprezando-se o relativismo em nome das revisões necessárias.

Assim, discursos como o de Ana C. para Bernardo Carvalho, ou o de Jorge Luis Borges para ambos reelaboraram ideias que se cruzaram, mas não se fundiram, que se responderam, enunciando diferenças, convergências, descobertas, surpresas, interrogações, apropriações, cumplicidades. Quantas vozes foram retomadas e amplificadas, aqui, trazidas para o novo solo do contexto histórico em que cada um de nós agora se encontra. Vislumbrei, com eles, laços, configurações políticas, refiz um trajeto de existência considerando em todos a proximidade, o parentesco, a filiação, o gênero, a espécie, o sexo, o sangue, o nascimento, a natureza, a nação, não desprezando a oposição, tampouco a ironia e o humor – sintomáticos de uma evolução subjetiva.

Para, no fim, atento ao que disse Borges sobre o jovem, ante o livro, impondo-se uma disciplina exata, em busca de um conhecimento exato, saber que não decifrei antigas línguas, porque há uma tarefa ilimitada, lançada aqui. No entanto, dada a envergadura do projeto, há algo que considero satisfatório: li, a partir da cultura, no desafio da neutralidade, e me deparei com a impossibilidade. Mas encontrei, justamente aí, sob a condição do conflito, a oportunidade de aceder aos interstícios da sombra, sem mascarar um ordenamento pacífico, nem suprimir a subjetividade, senão evidenciando a possibilidade da intervenção, uma vez que também existo pelo nome que me dei: serei um eterno aprendiz, tarefa árdua que me há de acompanhar até o fim diante desse misterioso universo que se abre sob os meus olhos.

---

<sup>9</sup> Cf. (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 35).

### **O Labirinto**

Zeus não poderia desatar as redes  
de pedra que me cercam. Esqueci  
os homens que antes fui; sigo o odiado  
caminho de monótonas paredes  
que é meu destino. Retas galerias  
que se curvam em círculos secretos  
ao cabo dos anos. Parapeitos  
que gretou a usura dos dias.  
No pálido pó decifrei  
rastros que temo. O ar me trouxe  
nas côncavas tardes um bramido  
ou o eco de um bramido desolado.  
Sei que na sombra há Outro, cuja sorte  
é fatigar as longas solidões  
que tecem e desfiam este Hades  
e ansiar meu sangue e devorar minha morte.  
Buscamo-nos os dois. Oxalá fosse  
Este o último dia da espera.

(BORGES, 1970, p. 14)

## 1. ENTRE O SIMULACRO E A FABULAÇÃO

### 1.1. Ousar errar

*“Há um momento em que você se vê obrigado a inventar um sentido, uma direção. E foi o que eu fiz”.*  
(CARVALHO, 1998, p. 32).

Não temer os desvios, abraçar a errância; não deixar de ousar e arriscar em vista da finitude do que somos. Não ter medo de perder tempo, ou de se perder no tempo, na ânsia de querer ser “atual”. Assumir um anacronismo produtivo, inventar, para, em seguida, quem sabe, inventariar. Dar conta do surgimento do devir no passado mais arcaico e no presente mais incipiente, hesitante, indefinido e indefinível. Depois cruzá-lo com uma perspectiva dialética e aguentar o peso da angústia ao ver surgir, nesse movimento, algo novo demais: talvez simulado, fabulado; enfim, uma condição de possibilidade.

Não levar tão a sério as próprias opiniões pessoais. Não se violentar por um argumento de verdade. Exercer o pensamento de modo a ultrapassar-se, transcendendo os pequenos narcisismos individuais. Solapar imperativos, estar atento às possibilidades de transformação da realidade, mesmo que isso implique exercícios de invenção, de paciência, de lentidão, de gratuidade, de atenção, de dúvida ou de resistência, podendo suportar não progredir.

Entrar na aura de um biografado, assumir riscos, mas, também, seus pontos de vista, confundi-los com sua subjetividade e prosseguir, entendendo que “o conceito de verdade é incerto”, como diria Saer<sup>10</sup>. A exclusão do rastro fictício não é garantia de verdade, pois “continuam existindo obstáculos à autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprios a toda construção verbal”, como continuaria ele. Aliás, assumir que uma proposição pode não ser fictícia, não significa que será, automaticamente, verdadeira. Deve-se aceitar, ainda, que uma vez que se opte pela prática da ficção, não se segue por esse caminho buscando confundir o “verdadeiro”. Ao dar um salto na direção do inverificável, a ficção multiplica infinitamente suas possibilidades de tratamento.

---

<sup>10</sup> Ref. ao artigo do argentino Juan José Saer *El concepto de ficción* (1997).

Compreender isso é, conseqüentemente, entrever que a ficção não é uma reivindicação do falso e, se por ventura, recorre a ele, lança mão de uma estratégia de credibilidade. Saer ainda insiste que:

Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc –, fazem-no, não para confundir o leitor, mas para sinalizar o caráter duplo da ficção, que mistura, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário. (Tradução nossa).<sup>11</sup>

Portanto, já está posto que, na ficção, não se reivindica nem o falso nem o verdadeiro como opostos que se excluem, mas como conceitos problemáticos que encarnam a sua principal razão de ser, o meio mais apropriado para tratar de relações complexas. Por isso, não ignoramos que as grandes ficções do nosso tempo estão presentes nesse cruzamento crítico entre a verdade e a falsidade, numa tensão íntima. Não querem ser tomadas ao pé da letra, mas tampouco se resignam à função pura e simples de entretenimento. O projeto é mais arrojado e árduo. Diria Saer que estamos diante de uma “antropologia especulativa”. Assim arremataria ele, acenando para um novo momento que pede que evitemos reducionismos, a fim de tratar essa temática com um olhar mais atento, sem incorrer em neutralizações e obstinações, mas assimilando, incorporando a sua própria essência, despojando-nos de nossas pretensões de absoluto.

Em vista disso, seguindo as pistas que já nos foram assinaladas, no início deste trabalho, por Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio *O método desviante*, ousamos na errância pela trilha da cultura e do simulacro, proposta, inicialmente, por Jean Baudrillard, dialogada com Hygina Bruzzi de Mello, buscando uma ênfase nas interlocuções nos campos da cultura e da teoria, especialmente na filosofia, através de Bergson, Deleuze e Derrida. Certos da necessidade de promover uma atualização desse panorama conceitual, importa criar um mapeamento de questões teóricas e estéticas depois e a partir daí, procurando, ainda, destacar os pontos de uma função fabuladora convergentes na política de uma amizade conceitual presente nos autores analisados. Além disso, uma leitura produtora desses escritores, hoje, deve escapar do universo conceitual no qual se moviam, para inaugurar um campo de análise que permita o descarte da perspectiva

---

<sup>11</sup> Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado – fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera –, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. (SAER, 1997)

dialética, em vista da produção de uma síntese não-disjuntiva<sup>12</sup>. Por isso, é oportuno extrair o que é menos evidente nessas investigações, com a finalidade de realçar o traço diferencial que se delinea a partir desse investimento.

O que nos obriga a pensar o humano em vista da diversidade mesma da vida. Enriquecido no campo de forças que o atravessa e libera formas múltiplas capazes de movimento, na perspectiva de Bergson, inserido num plano pré-existente, que coloca em órbita questões sempre muito atuais de sua relação com o mundo; cria conceitos, não meramente reflexivos, mas capazes de se desvincular de uma preocupação com a sucessão. Abre, pois, à liberação de novas formas de coexistência, de transformação, de ressonância, de troca, de interferência.

E criar conceitos não é menos difícil que criar novas combinações visuais, sonoras ou até mesmo científicas. É importante compreender a simbiose existente entre o funcional, o conceitual e o sensível, da mesma forma que reverberam entre si a ciência, a filosofia e a arte. E propor o seu próprio caminho, inaugurar sua própria rota, fazer sua própria interlocução. Há de haver intercessores<sup>13</sup>, como afirmaria Deleuze (1992, p. 156), com quem dividir as descobertas: “Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê”.

Afinal, não erramos sós!<sup>14</sup> Primeiramente, porque é impossível errar só, porque não há como provocar alguma reação sem afetar o entorno; segundo, porque caminhar só, também, é praticamente impossível. Não há como se esvaziar de crenças, valores, presenças que nos povoam o corpo e a alma. Assim, de uma forma ou de outra, sempre se pertence a um domínio artístico, filosófico ou literário, confluências de ideias afins, que influenciam, num fluxo energético, sinérgico, performático, a vida de todos à volta.

---

<sup>12</sup> Síntese proposta com base na dialética kierkegaardiana, operacionalizada por meio de uma dinâmica paradoxal em que a conexão entre os opostos não elimina nem anula a oposição e não determina uma passagem necessária para a conciliação, mas permanece estaticamente na própria oposição.

<sup>13</sup> Termo empregado por Deleuze na entrevista intitulada *Os intercessores*, publicada no *L'Autre Journal*, n° 8, de outubro de 1985, concedida a Antoine Dulautre e Claire Parnet, recolhida em seu livro *Conversações*, com tradução de Peter Pál Pelbart, Ed. 34, 1992. p. 151-168.

<sup>14</sup> Menção ao artigo *Terei que errar só*, de Derrida, falando sobre a morte do filósofo Gilles Deleuze, e publicado em novembro de 1995, em Paris.

Nesse sentido, é urgente encontrar alguém com quem fabular, que queira a verdade não pela sua anterioridade, mas pela sua descoberta, pelo seu poder criador, já que não existe nada que não possa ser falseado, que não libere vetores que possam ser disparados em todas as direções. De tal sorte que faz-se necessário um encadeamento de posturas, a urgência em se exercer a criação pelo seu veio de impossibilidades; compreender como o visível joga suas raízes no invisível, o passageiro, no eterno, o movimento no repouso, o relativo no absoluto, de modo que a interpretação do real seja um ato permanente de ultrapassagem.<sup>15</sup> Em suma, esposar o movimento, colocar em órbita algo mais que a mera reflexão. Provocar os esquemas, mover o entorno, criar espaços de fabulação.

Dessa maneira, iniciaremos recolhendo algumas ressonâncias disso no trânsito pelo tempo: da década de 70, com a figura emblemática da poesia marginal de Ana Cristina Cesar – *Ana C.*, um dos pseudônimos utilizados pela poeta carioca – à contemporaneidade do trabalho ficcional de Bernardo Carvalho, em seu romance *Teatro*, de 1998. Pois reconhecemos que, apropriada do mundo real, a autora cresce no texto de Carvalho e se faz ouvir em um *corpus* que, conforme destaca Ítalo Moriconi (1996, p. 42), ausculta a realidade, exercendo um papel propiciador, mediador e promotor da cultura, gerando uma politização dos afetos, uma pessoalização da política, trazendo para o aqui e o agora, corporalizando em tudo, sua interlocução concreta.

E Bernardo Carvalho compreende bem que Ana Cristina Cesar não foi apenas uma das poetisas mais expressivas de sua geração. Sua participação ativa no debate cultural dos anos 70 sobre os rumos da ficção e da poesia deu-se, também, no terreno da crítica literária. Ela, como ensaísta, tradutora e professora de teoria literária, aprofundou seus estudos no campo da linguagem e legou-nos textos instigantes sobre o ofício do escritor e do tradutor, como se lê em seus ensaios reunidos no livro *Crítica e Tradução* (1999). Os dois autores cariocas são, assim, escritores-críticos, devendo-se extrair deles um arcabouço de questões a partir dos repertórios formados por cada um, individualmente e em cruzamento, tais como, a ambiência de uma leitura narrativa, teórica e cultural erguida, o que configura um projeto de escrita, ou melhor, enquanto escrevem, produzem, operam movimentos e intervêm na própria criação de seus conceitos.

---

<sup>15</sup> Cfe. assinalado por Sebastião Trogo na apresentação da análise minuciosa de *A cultura do simulacro*, de Hygina Bruzzi de Mello (1988, p. 9).

Portanto, ousar enxergar Ana Cristina Cesar, em *Ana C.*, personagem deste livro *Teatro* (1998), de Carvalho, é, como diria Guattari (1962, p. 19)<sup>16</sup>, estar consciente da complexidade dos objetos de pesquisa, no domínio das ciências humanas, porque exigem uma abordagem transdisciplinar, que dê conta dos novos comportamentos sociais, políticos, éticos e até mesmo estéticos e de uma profunda transformação das mentalidades para as quais serve de paradigma. De tal forma que Bernardo Carvalho, ao lançar mão de *Ana C.*, para pensar com ela, dá vida a um *personagem conceitual*, como destacariam Deleuze & Guattari (1992), criando por alusão uma referência que deve ser reconstituída pelo leitor. Fazendo com que Ana C. surja, não como uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, mas vivendo, insistindo, fazendo pensar, colocando em dúvida certas verdades. Não interessando apenas a simples identificação com um personagem histórico ou literário, mas o potencial de enunciação evocado a partir do significado dessa nomeação, que, desde já, encerra uma ambiguidade: trata-se ou não da poeta Ana Cristina Cesar?

Para tanto, mais que uma análise reducionista ou biográfica que, muitas vezes, tenta fazer coincidir fatos e cogita situações, cabe propor a potência de conceito que se esboça, para além da mera tipologia psicossocial. Ver o pensador e seus traços diagramáticos, como ele se move e partilha seu pensamento, como articula seu envolvimento com a época e o meio histórico com os quais está envolvido, como constrói algo que se possa exercer, como cria possibilidades de interlocução.

Pois o que está em jogo é muito superior à simples legitimação de dois autores críticos de arte que conseguiram, cada um a seu tempo, uma projeção midiática; seja pela morte precoce de Ana Cristina Cesar; seja pela inscrição de Bernardo Carvalho no círculo de discussões intelectuais de cunho jornalístico. Cumpre ampliar a fronteira antropológica e a demarcação conceitual, por meio de deslocamentos que “rasurem” a própria letra, acedendo a uma forma possível de discurso, uma vez que, como confirma Silviano Santiago: “(...) as palavras são como cartas de baralho na mesa. Quem melhor souber embaralhá-las e distribuí-las, quem melhor souber trapacear com elas, dizima o adversário e vence o jogo”. (SANTIAGO, 2004, p. 109).

---

<sup>16</sup>No artigo Fundamentos ético-políticos da interdisciplinaridade, publicado na *Revista Tempo Brasileiro*, n° 1, em 1962, Félix Guattari desdobra a complexidade dos objetos de pesquisa, no domínio das ciências humanas, enfatizando a necessidade de uma abordagem interdisciplinar.

Assim, essa amizade que vemos despontar, quando da escolha de Ana C. como personagem desse romance de Bernardo Carvalho, evidencia, não somente um modo de existência, mas uma possibilidade de vida. Ela vem preparar o terreno para as críticas e as modificações, intervém na própria criação de conceitos que se vai propor, não atua como representante, mas é uma intercessora, já que procura um território para si, suportando e carregando *desterritorializações*, ao mesmo tempo em que se *reterritorializa*, para usar, inicialmente, termos caros a Deleuze.

É indispensável, então, a consciência de que nos encontramos dentro de um processo dinâmico, obrigado a se modificar, a se reconstruir permanentemente, se necessário, considerando a iniciativa, o gosto pelo risco, a fuga de esquemas pré-estabelecidos. Sendo relevante, sobretudo, o ajuste do foco dessa enunciação que se abre a partir da análise comparativa (Ana C. / Bernardo C.), para conseguir ver além dos limites do que essa polarização proporciona, a fim de aumentar o alcance do que pode o personagem em vista do literário e do extraliterário. Ou seja, avançar por meio de Ana Cristina e não parar por aí, ir ao encontro do que ela mesma sinalizou com a própria vida, analisar sua produção crítica, sua interlocução na obra de Bernardo Carvalho, de modo a apreender como esses dois autores pensam a Literatura e a estética que os move em direção ao diálogo constante com diferentes linguagens e campos do conhecimento. Enfim, fazer o exercício de investigação do protagonista Daniel: “Foi Ana C. que me fez ler o artigo. E, de certa maneira, inconscientemente, foi ela quem me salvou”. (CARVALHO, 1998, p. 20).

Nessa perspectiva, Ana Cristina Cesar e Bernardo Carvalho, em seus diferentes fluxos pelo tempo, tornando presente o texto-vida de *Ana C.*, vão partilhar da impossibilidade de uma incursão dentro apenas dos limites estritos em que funciona o decantado cosmopolitismo carioca, tão familiar aos dois escritores. Em vista disso, convivem com frequentes deslocamentos urbanos, nomadismos, viagens constantes, “errando”, numa busca incessante de inserção em redes de contato humano.

Desse modo, de um lado, a despeito das inúmeras viagens realizadas pelo Brasil, já aos doze anos, temos Ana Cristina cruzando as fronteiras do país pela primeira vez. Indo a Montevideu, no Uruguai, de carro, via Curitiba, Caxias do Sul, Porto Alegre, Pelotas, Chuí. E, a partir daí, não parando mais. Completando o curso ginásial no Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, no Rio,

sendo oradora da turma, seguindo, em 1969, para um programa de intercâmbio da juventude cristã, estudando um ano em Londres. Dali aproveita para percorrer o País de Gales, bem como cidades e capitais emblemáticas para a cultura mundial, passando pela Irlanda, Itália, França, Holanda, indo parar nos Estados Unidos. Realiza, ainda, viagem ao Paraguai (1972), Argentina (1977), volta à Inglaterra (1979), para um curso na Universidade de Essex, recebendo o título de Mestre em Artes, com distinção, pelo seu trabalho de tradução anotada do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield. Vai, também, à França, Itália, Grécia, Espanha e Holanda, carimbando seu passaporte pela última vez no Chile (1983).

E, de outro lado, Bernardo Carvalho que, ao falar para a comunidade da UFMG, em uma conferência sobre a *Experiência da Ficção*, em novembro de 2007, no ciclo *Sentimentos do Mundo*, que comemorou os 80 anos da Universidade, gastou boa parte do tempo contando fatos inusitados de suas viagens à Mongólia, ao Japão e à Rússia (esta última para um projeto recentemente concluído<sup>17</sup>). Ressaltou que seus deslocamentos pelo mundo não seguem a tradição dos escritores-viajantes que relatam o que viram, mas afirmou que seu projeto de criação configura um curto-circuito provocado pelo contato de sua subjetividade com o lugar visitado. Apontou que seus livros costumam negar a prosa poética, a ideia tradicional de beleza na prosa, pois pretende criar uma outra beleza, escapando de reconhecimentos e identificações, vendo a arte no dissenso e no divergente, apostando que tudo deve ser feito por meio da experiência da ruptura, mesmo que seja através de uma linguagem pobre, simples, mas envolta numa estrutura complexa.

Disse acreditar, ainda, que em lugares vulneráveis costuma nascer uma literatura de valor e, com isso, assumiu que, a partir de *Nove Noites* (2002), quando esteve na tribo dos índios krahô, no sertão brasileiro, passou a aproveitar o momento em que realiza suas viagens, para transformá-las em relatos de seus livros, colocando-se em situações que possam provocar cenas do literário. Para isso, julga ser necessário, despir-se das certezas, uma vez que o literário tende a nascer no lugar em que o consenso não existe, e o real conspira a favor da ficção. Comentou, também, que o

---

<sup>17</sup> O escritor lançou, em março de 2009, pela Companhia das Letras, o livro *O Filho da Mãe*, que forma parte da coleção Amores Expressos, fruto de sua estada na Rússia.

público, em geral, parece gostar dessa sua preferência por uma realidade distorcida, o lugar da paranoia, do risco induzido.

Demonstrou, contudo, não querer entrar num processo de conhecimento absoluto da literatura que faz, pois faltaria distanciamento crítico para tal empreitada, falando apenas de seu lugar como sendo o do paradoxo, fazendo emergir, em suas narrativas, subjetividades singulares, uma vez que a tradição tende a preservar a função social das coisas e das estruturas, enquanto que a criação imprime em tudo o risco da morte. Tal constatação pode ser feita em *Mongólia* (2003), quando viajou ao país um ano antes, com uma bolsa criada por uma editora portuguesa, e esquadrinhou o universo do nomadismo obrigatório, acentuando, com isso, a negação da autonomia.

Por fim, em *O sol se põe em São Paulo* (2007), o enredo se encontra dividido entre o Brasil e o Japão. Mostra, uma vez mais, como Bernardo Carvalho vive se deslocando para os confins do planeta, indo aos lugares mais distantes e exóticos, fazendo a experiência do antiturista, não se extasiando diante das belas paisagens ou dos monumentos ilustres, mas descrevendo lugares banais: um cibercafé, uma estação de trem.<sup>18</sup> Além disso, continua mantendo sua opção por personagens mal-humorados, que sentem as diferenças culturais com incômodo e desconforto, expressando-se em frases que não têm ênfases nem afetações. Estão ali apenas para fazer a narrativa avançar, trazendo informações ao leitor que, a cada linha, quer saber mais, seguir na aventura, decifrar os enigmas.

Vê-se que Bernardo segue na esteira da neutralidade desejada. Porém, encerrando sempre experiências vertiginosas, haja vista a montagem da peça *BR-3*, para o *Teatro da Vertigem*<sup>19</sup>, levada a um trecho do Tietê, em São Paulo, em 2006 (às margens e sobre o leito do rio, com o público em um barco). O espetáculo aprofundava o estudo sobre a identidade e o caráter nacional, fruto de percursos teóricos, práticos e geográficos: Brasilândia (região da zona norte de São Paulo), Brasília (DF) e Brasileia (AC). Uma intervenção que nasceu da fusão de linguagens, o que já levou o cineasta Evaldo Mocarzel a trabalhar, atualmente, na montagem de um díptico

---

<sup>18</sup> Como se lê no Caderno Mais!, da *Folha de S. Paulo*, de 01 de abril de 2007.

<sup>19</sup> Companhia teatral brasileira surgida em 1991 como projeto experimental de pesquisa de linguagem da expressão representativa.

sobre a obra *BR-3*, um documentário sobre o processo de criação, e um filme com a íntegra do que foi apresentado em São Paulo, no rio Tietê, e na Baía de Guanabara, no Rio.

Frases e viagens, portanto, formam como que uma teia em superfície, sugerindo uma inacessível profundidade ou um esmaecimento dos sentidos, deparando-se, sempre, com situações muito intrincadas. É assim que o colunista Jorge Coli, termina sua análise dessa montagem compreendendo que o exercício da escrita em Bernardo Carvalho faz com que a existência se transforme em narração:<sup>20</sup>

Há um sentido forte no fato de que as obras de Bernardo Carvalho nasçam de uma experiência vivida, fundindo-se com seres reais. Os grandes romances históricos são assim: imaginados a partir de fatos e de personagens que existiram, são tão convincentes, tangíveis e presentes que se tornam, nesse sentido, mais verdadeiros do que a disciplina rigorosa dos estudos históricos. Mais verdadeiros que a verdade: justamente por isso desmentem a verdade da verdade.

Como se pode ver, suas narrativas induzem o próprio leitor a se sentir como ficção, a perceber que, por trás de um enigma, há outro enigma, e ainda outro. Leva-o a descobrir que ele próprio, leitor, é feito de memória e de narração. Não é de se assustar se nos deparamos com trocas de identidades e de papéis. Isso serve para melhor transformar o mundo, este em que confiávamos tão real e tangível.

E Bernardo Carvalho, ao que parece, não se deu por satisfeito, com sua obra *Teatro* (1998), tão somente por uma antevisão assustadora dos atos terroristas que assolariam o mundo após o 11 de setembro – o que, claro, contribuiu muito para sua difusão, visto que se tornou matéria diária nos meios de comunicação: “E à sétima carta que escrevi por antecipação correspondeu com precisão o sétimo atentado, como se a realidade estivesse subjugada ao que eu escrevia”. (CARVALHO, 1998, p. 75). Mas por desenvolver um processo fabulatório que produz uma realidade da qual é impossível sair apenas com palavras, ao menos com as mesmas palavras, sendo necessário utilizar outras conexões, experimentar novas possibilidades, no limite da compreensão, numa consciência perturbadora.

---

<sup>20</sup> Cf. COLI, Jorge. Ponto de fuga: O texto é o corpo. *Folha de S. Paulo*, Mais!, 01 de abril de 2007.

O que pede a abertura a um novo sentido, uma nova lógica, uma nova codificação, sem compromisso com julgamento de valores ou sentido de justiça, porque a verdade pode ser mais inverossímil que a mentira. Além disso, não podemos esquecer que estamos no meio de um teatro, com Daniel, o protagonista, assumindo a voz e a autoria dos acontecimentos, provocando qualquer pretensão de verdade, no momento em que se questiona a responsabilidade dos atentados. A partir daí, quem garante que o criminoso que se entregar, conforme se pretende, seja, de fato, o autor dos atentados? Tal situação faz com que já não exista real a priori, mas somente a imaginação, a fabulação que cria, numa sedução constante em que já não há garantias, caminho ou espaço para a verdade.

Trabalha-se com a suspensão dos sentidos, tomando dados da realidade, para confundi-la: “Boa sorte na sua busca pela verdade” (Ibidem, p. 124). Pelo menos é o que diz Ana C. antes de desaparecer. Porque só invertendo tudo é que se pode ter alguma chance, por menor que seja, de compreender a lógica do aparentemente ilógico, trazendo à tona algum entendimento, alguma visão onde tudo se tornou sombra ou cegueira. Onde tudo se confunde numa repetição nervosa de frases e contextos à exaustão, numa série de recorrências que retomam e avançam, sempre com novas possibilidades a cada vez que aparecem: “Até que Daniel pare de sonhar” (na primeira parte) ou “É incrível como ninguém sabe nada de nada” (na segunda).

Estamos lidando todo o tempo com imposturas de verossimilhança, uma vez que “não há verdade possível entre os homens” (Ibidem, p. 127), que um dia estão de um jeito, no outro, de outro. Só podemos confiar nas coisas inanimadas e viver a angústia de um mundo ilógico, para onde podemos escapar e continuar vivendo. E, para ficar no exemplo mais evidente, somos chamados a redesenhar a dicotomia do eixo do bem e do mal – dos “sãos” e dos “outros” – para além do mero movimento dialético, consoante com o projeto de problematizar a relação entre a literatura e o mundo, em função do presente, no simulacro e na fabulação, na paranoia da possibilidade da criação de histórias, já que até mesmo a mais inofensiva das atividades, como a literatura, também seria um ato paranoico, como bem destacou a personagem Ana C.:

O paranoico é aquele que acredita num sentido [...]. É aquele que vê um sentido onde não existe nenhum. O paranoico não pode suportar a ideia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações quase sempre militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo a contraria. O paranoico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo. (Ibidem, p. 31).

Portanto, estamos diante de um conjunto vivo de estratégias, como diria Peter Pál Pelbart (2003), que realçam o poder da vida de fazer variar suas formas e reinventar suas coordenadas de enunciação. Não se aceitam passivamente as oposições, porque se ocupa um território e, ao mesmo tempo, somos levados a desmanchá-lo, *deslizando*, escorregando, recusando-lhe o jogo e subvertendo-lhe o sentido, resistindo às injunções dominantes, como forma de sobreviver à escuridão:

Que desliza

Onde seus olhos estão  
as lupas desistem.  
O túnel corre, interminável  
pouso negro sem quebra  
de estações.  
Os passageiros nada adivinham.  
Deixam correr  
Não ficam negros  
Deslizam na borracha  
carinho discreto  
pelo cansaço  
que apenas se recosta  
contra a transparente  
escuridão.

(CESAR, 2002, p. 71)

Por isso, Ana C., no texto de Carvalho, inaugura uma nova maneira de se agregar, porque descola, flexiona e produz novos espaços alternativos de existência, à medida que reinventa a corporeidade, lidando com o prazer e a dor. Põe em destaque modos de subjetivação emergentes, que escapam à serialidade e aos parâmetros consensuais, apostando numa sensorialidade alargada. Deixa claro que o que se quer de cada pessoa é a sua força de invenção, já que somos uma composição de velocidades e lentidões, luzes e sombras, corpo que afeta e é, ao mesmo tempo, afetado. Tem em vista que todo sujeito vivo é primeiramente um sujeito afetado, um corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações que cabe a ele selecionar, evitar, escolher, acolher.

Dessa forma, vemos na intercessão Ana/Bernardo uma força que experimenta e faz experimentar um novo feixe de ideias, numa dispersão iminente de uma presença sempre pronta a se dissociar, anunciando, muitas vezes, a inoperância. O que uniria tal projeto, senão a consciência dos efeitos da disjunção; nem desejo, nem amor, mas aproximação sempre provisória e desertada, fazendo

valer, conforme acentuaria Jean-Luc Nancy<sup>21</sup>, mais um estar-em-comum, um estar-com, que evite, assim, uma ressonância negativa da substancialidade, de pertença e de interioridade. Responde, pois, ao desafio do deslocamento e rejeita, de uma vez por todas, o ser-comum dos fundamentalismos, fazendo irromper a força da vida comum, mas com ritmo próprio, pensando o comum como um projeto em construção.

Cabe registrar, então, os pontos fundamentais da construção de um processo de fabulação nos dois autores, sem descuidar de aspectos teóricos que não deixam de desdobrar aproximações autobiográficas, visto que não há teoria que não desdobre aspectos de uma autobiografia. Assim, por um lado, em Ana Cristina Cesar, o tom de intimidade com que escreve funciona como sedução estética, num sutil esconder e revelar que vai muito além do coloquial, tornando-se uma inquietante reflexão sobre o próprio fazer da escritora que, não por acaso, dialoga com seus “intercessores”, contemporâneos ou não, como se vê nessa homenagem que presta a alguns de seus interlocutores, em *A teus pés* (p. 84):

#### Índice Onomástico

Alvim, Francisco  
Augusto, Eudoro  
Bandeira, Manuel  
Bishop, Elizabeth  
Buarque, Helô  
Carneiro, Angela  
Dickinson, Emily  
Drabik, Grazyna  
Drummond, Carlos  
Freitas Fº, Armando  
Holiday, Billie  
Joyce, James  
Kleinman, Mary  
Mansfield, Katherine  
Maireles, Cecilia  
Melim, Angela  
Mendes, Murilo  
Muricy, Katia  
Paz, Octavio  
Pedrosa, Vera  
Rhys, Jean  
Stein, Gertrude  
Whitman, Walt<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Análise retomada por Peter Pál Pelbart em seu livro *Vida Capital – Parte I: A vida (em) comum: A comunidade dos sem comunidade*, (p. 28-41).

<sup>22</sup> São tantas as referências que talvez nem mesmo um mapeamento exaustivo poderia reconstituir o caminho de composição poética empreendido por Ana Cristina, quem o seu texto “namora”. (Cf. CESAR, 1999, p. 268).

Sendo possível identificar referendamentos a grandes nomes do cânone da literatura brasileira e universal, junto a expoentes da literatura dita *marginal*, consagrados pela Antologia *26 Poetas Hoje*, editada por Heloísa Buarque de Hollanda, em 1976, da qual a própria Ana Cristina fez parte. O conhecimento de tais autores com quem Ana C. conversava em seus textos pode participar da construção de sentidos do leitor, apesar de não ser determinante, ou obrigatório, para o acesso ao seu texto. Afinal, quanto mais obras e autores se conhecer, melhor, mais elementos poderão participar da fabricação de sentidos de um texto, que nunca está sozinho, uma vez que a escrita se constrói num processo de verdadeira conversação.<sup>23</sup> Nota-se, ainda, que a autora faz um apurado estudo crítico em seus ensaios reunidos em *Crítica e Tradução* (1999), em que passeia por um extenso catálogo de escritores e produtores de cinema e documentários, no Brasil, ao longo da década de 70 e início de 80.

Por isso, seu primeiro movimento foi o de ir ao cinema, assistir aos filmes, catalogá-los, anotá-los, para, em seguida, pensá-los. Ana queria ver quais eram os conceitos e as representações do literário que esses filmes, explícita ou implicitamente, utilizavam. Que definição de literatura, que visão de autor literário eram postas em circulação. Queria discutir os projetos político-culturais no surto de cultura patrocinada desde o Estado Novo. Começou pensando que a literatura é a única produção cultural que constitui matéria escolar obrigatória e analisou minuciosamente a questão instrutiva que o filme documentário acabou ganhando, em estreita relação com o sistema escolar, ou seja, documentar tornou-se sinônimo de ensinar, mostrar, divulgar, esclarecer. Ela problematizava a cultura, nessa época, mais especificamente, como o campo de intervenção oficial. “O Estado quer patrocinar ou incentivar a cultura, esse bem de todos”. (CESAR, 1999, p. 16).

Deixou claro, então, que as concorrências para a produção e compra de direitos eram para um número limitado de filmes com características específicas, não acolhendo inúmeros projetos ou filmes que não atendessem aos padrões culturais desejados. Nessa perspectiva, o fato de um documentário sobre literatura ser produzido por empresa do Estado já informaria sobre o seu conteúdo. Tudo em nome da necessidade de se estabilizar ideologicamente o regime. Vale lembrar que qualquer filmografia promove uma política através da fixação das imagens

---

<sup>23</sup> Cf. (SÜSSEKIND, 1995, p. 20).

veiculadas, isto é, mais que falar de um objeto que lhe é externo, fala-se fundamentalmente da relação existente entre o produtor e seu objeto.

Interessante perceber que Ana Cristina já criticava a ilusão documental que consiste em ler o filme documentário como um modelo fotográfico que pretende manter a integridade do real. Por isso, pôs em xeque pressupostos indiscutíveis: a função documentário, a função autor e o conceito de cultura nacional. Denunciou o sistema do compadrio e do favor, em vigor no Brasil, ao dizer que um texto é, antes de tudo, um nome, uma origem e uma explicação das suas significações, centro de sua coerência, chave controladora de suas inquietações. Questionou a missão pedagógica proposta, que não deve se limitar ao informativo, ao enciclopédico, à limpidez racionalista da exposição. Atacou a presença do Estado como elemento de apoio e estímulo à integração do desenvolvimento cultural brasileiro. Enxergou claramente o movimento platônico que distingue o original e a cópia, o modelo e o simulacro, o autêntico e o falso, o puro e o impuro, a dialética da rivalidade, e não a da contradição. Estratégias usadas para controlar e submeter poderes rebeldes, produções inclassificáveis.

Já estava interessada em mostrar que o mero registro não bastava para captar um objeto, pois esse registro não é inocente. E instigou a partir do processo de leitura, da analogia macia, fluida, verossímil, despretensiosa, *fotográfica* do real. Evidenciando, desse modo, que a manipulação do realizador é amortecida e encoberta por imagens/texto/montagem, que se apresentam como reflexo objetivo da realidade do autor, como verdade natural, tudo fluindo em nome de uma matriz poderosa de verdades. Em vista disso, insistiu num processo crítico que confrontasse mais agressivamente outros valores de ordem moral, ética, política. Estava consciente e queria que outros também entendessem que o documental se mistura ao ficcional, e que o ficcional questiona e investe o documental de sentido, de arbitrariedade, de reinvenção, superando o seu autossuficiente investimento de verdade, pois:

[...] um documentário sobre literatura não reflete um objeto dado, mas reescreve-o a partir de textos fragmentários (inclusive o texto da tradição documental) que um recorte subjetivo recolheu. Um tecido verbal/visual subjetivo se desprende de qualquer matriz, asfixiante ou não, e enleia-se no tecido verbal/visual objetivo constituído pela materialidade do filme. (Ibidem, p. 67).

Dito isso, vê-se que a autora não estava preocupada propriamente com a presença da subjetividade do diretor de um documentário, mas com a evidência de que no interior de um filme que se quer cinema documentário existe um discurso (leitura) produzido, e não a reprodução de uma realidade. Trouxe, portanto, elementos para uma tensão entre o documental e o ficcional, e pelos quais se pode repensar o impulso documentarista, jogando com a mentira do documento e a verdade da ficção, cutucando a violência de certos mitos. Apresentou o conceito de que literatura é leitura, é sempre transformação de outros textos; um lugar de incoincidências permanentes, de refazer, no plano da linguagem cinematográfica, o processo literário, “imitando” uma forma de produção de discurso, e não o “mundo”; desencaixando o mundo organizado do documentário.

Na poesia, também agiu assim. De estilo mesclado, foi retomando a lição moderna inaugurada por Baudelaire, abolindo a distinção rígida de estilos, misturando a visão problematizante com temas e expressões corriqueiras, com versos e pensamentos de outros escritores, num mosaico entrecortado por vozes e cenas do cotidiano, a modo de diário. São muitas as remissões a Drummond, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Emily Dickinson, Roland Barthes...

16 de junho

Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer. O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia e conhecia e conhecia. Nessa altura eu tinha um quarto só para mim com janela de correr narcisos e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu.

(CESAR, 2002, p. 105).

Vão sendo alinhavadas referências bibliográficas de uma extensa temática. Da formação inicial, com livros da Série Vaga-Lume, como *A Ilha Perdida*, de Maria José Dupré, ao desprezioso livro infantil, *O mistério do coelho pensante*, de Clarice Lispector, entremeando citações de *Perto do coração selvagem* e *flashes* de Borges em *A Biblioteca de Babel* e sua imagem recorrente do labirinto. Amarra várias citações, mostrando mais que erudição, mas a formação de alguém que em nenhum momento esteve simbolizando alguma inefável verdade sobre o mundo; antes, porém, uma poesia que brinca com os plenos poderes da palavra. O poeta pode representar, fingir

descaradamente, não tendo mais um compromisso com a Verdade, não se propondo simbolizar o pré-existente sentir ou existir. De maneira que fica mais fácil a mobilidade, sair e entrar mais à vontade, desobrigando-se de solenizar seu verso. Tudo pode ser matéria de poesia.

O que se quer, ainda, é o engajamento do leitor, pois há muita informação contida em sua escrita. E se a narração for em cada episódio ou capítulo contada por um ponto de vista, com diferentes graus de envolvimento – como acontece em *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho –, ela nos aconselha a também mudar de posição, pois o enfoque muda como pode mudar o posicionamento da câmera num filme, ao mesmo tempo em que nos incita a fazer uma investigação sobre o que foi referido. Rompe-se, assim, a leitura contemplativa. O leitor deve mudar de lugar a cada corte, a fim de se tornar descobridor de nexos não explícitos da montagem, pois não se pode admitir a contemplação sem intervenção. Aliás, “[...] na literatura, a técnica da montagem e da multiplicação de enfoques abre estranhos espaços no romance, em que o grande pai-narrador cala, e o leitor é chamado a pôr o livro em movimento”. (CESAR, 1999, p. 181).

De modo semelhante, ao explicar sua técnica de tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, Ana Cristina confessou que promoveu as tão conhecidas notas de pé de página desse tipo de trabalho à categoria própria de texto. Dizia tratar-se de uma dissertação formada a partir do rodapé, afirmando ter invertido o processo, passando à condição privilegiada o que teria espaço restrito. Inicialmente disse não ter havido essa intenção, mas, quando se deu conta, tudo se havia subvertido espontaneamente.

Funcionando como uma espécie de texto paralelo ao da escritora neozelandesa, Ana Cristina, à medida que traduzia o conto, foi mergulhando no diário de Katherine Mansfield, em suas cartas e biografia, não conseguindo mais dissociá-la da autora literária, numa sedução crescente, numa fusão de ficção e autobiografia. Nesse exercício, encontramos um embrião de uma leitura pessoal, como propõe, em vez de comentários de problemas técnicos que poderiam se apresentar. Isso nos faz lembrar *Fogo Pálido* (1962), do escritor russo Vladimir Nabokov, em que uma espécie de trama-comentário evolui concomitantemente ao texto poético anterior, também em notas comentadas por um editor-admirador da obra. O autor se vale do personagem Charles Kinbote para fazer uma das mais agudas críticas do mundo acadêmico norteamericano dos anos de 1950.

Kinbote é um aspirante a professor que, sob o pretexto de editar o último poema de um poeta, de nome John Shade (aqui já aparece uma metáfora muito cara a nós, porque *shade* em inglês recupera o termo sombra em português), finda por promover-se, deixando de lado o seu objeto de estudo original. Interessa-nos a crítica dos clichês do mundo literário, de um modo geral, e mais especificamente, os excessos do academicismo e as pretensões de verdade das análises tão combatidos por Ana e Bernardo.

Vale notar como, muitas vezes, o objeto principal cede lugar à sua explicação. E Nabokov transforma prefácios, poema, comentários e índices em capítulos de seu livro, que remonta à época em que foi professor universitário nos Estados Unidos, “[...] não habituado às fatigantes galhofas e caçoadas comuns entre os intelectuais americanos”. (NABOKOV, 1962, p. 15). Sem dúvida, ele se aproveita dessa fusão de gêneros para denunciar a previsibilidade do jogo literário que tende a transformar produções criativas, substituindo-as por explicações e conceitos pálidos e diluídos pela crítica e pela academia.

Dá um grande relevo ao tema da apropriação indébita, à cópia, ao simulacro. De certa forma, à sombra que faz com que a inventividade se revista de novos sentidos no cenário da literatura contemporânea. Como assinala o editor do poema ainda no prefácio: “Permito-me dizer que, sem minhas notas, o texto de Shade simplesmente não possui nenhuma realidade humana [...] para o bem ou para o mal, é o comentador que tem a última palavra”. (Ibidem, p. 21). E, como não podia deixar de ser, Nabokov não deixa de anotar sua severidade, sua desconfiança em relação às utopias do século XX:

Dentre os ouvintes se contava um padre  
E um comunista: ao menos, o instituto  
Fazia sombra à Igreja e à “linha justa”.

Anos mais tarde, entrou em decadência.  
O budismo instalou-se. Murmurando  
Imbecilmente “Tudo é permitido”,  
Frei Karamazov se infiltrou nas turmas.  
E, obedecendo à anfibia compulsão  
Uterina, os discípulos de Freud  
Rumaram em cardumes para a cova.

(Ibidem, p. 42)

Pondera, pois, o silêncio e a sombra que avançam repletos de significados pelos recessos. Esmiúça o universo literário que transforma John Shade em sombra de Charles Kinbote. Faz ver que o poema é a única sombra que resta e não se pode deixar de ver o jogo de espelhos nem o brilho de uma miragem. A luz e a sombra rivalizando sempre no espaço e no tempo em declínio. Evoca a lacuna como sintoma de muitas e variadas presenças. Sente-se confrontado por uma variedade grande demais, sem nada que determine uma escolha lógica, mas apenas a perturbação. Ironicamente, parece deixar a narração evoluir nas mãos de uma pessoa que não está capacitada para o que faz, alguém que sofre das faculdades mentais.

De maneira análoga, nota-se, não menos, em Bernardo Carvalho, também, uma audácia em desenvolver a arte de confrontar o que nos afronta, trazendo para a cena o que não pode deixar de ser vislumbrado: *o mundo que nunca esteve nos eixos*<sup>24</sup>, expondo ora a realidade das ruas, ora a da tela da TV ou do cinema, destacando a trama das fantasias e dos temores que nos acometem. Instigando nossa sensibilidade que parece cada vez mais baixa, como se nada nos causasse espanto ou comovesse, e a experiência fosse se banalizando em acomodação. Vem de uma revolta contra esse mundo sua prosa capaz de abranger, com o mesmo fôlego, diferentes autores das mais variadas partes e épocas, sempre numa visão que revela a atualidade de todos. E, se é bem verdade que um autor cria seus precursores, ele expõe os seus, com voz inconfundível, num espaço imaginário e muito real, na esperança inexprimida de inventar e acolher, como Ana Cristina, seus leitores.

Acredita que um romance é o que se faz dele, e aí as possibilidades são infinitas, já que ele não precisa ter necessariamente um bom enredo, com personagens psicologicamente bem construídos e verossímeis. Pode ser um livro sem história, em que os personagens servem como pretexto para o desenho de uma visão de mundo. Para corroborar essa atitude, chega a citar Joyce numa entrevista: “‘Sobre o que é o seu livro, Mr. Joyce?’ ‘Não é sobre alguma coisa, Madame, ele é a coisa’”. (CARVALHO, 2005, p. 28).

---

<sup>24</sup> Ref. ao livro *O Mundo Fora dos Eixos* (2005) em que o autor reúne um conjunto de crônicas, resenhas e ficções publicadas pela *Folha de S. Paulo*.

E Bernardo gasta tempo analisando obras que registram, entre outras coisas, momentos de impostura, de perda dos sentidos, quando não se distingue a justiça da demagogia, a verdade da hipocrisia, quando se confunde o simbólico com o real e se quebra a cara ao tentar aplicar velhas convicções a uma realidade que já não as comporta. Reforça, então, a ideia de um mundo movediço, em que os sentidos saíram do lugar, e nada é exatamente do jeito que parece ser. Não se pode confiar nem mesmo nos sentimentos, tudo é manipulação. É o que lhe interessa em suas narrativas: um mundo levemente absurdo e divertido, um humor insensato, delicado e frágil.

Ainda dialoga com Ana Cristina no que diz respeito à *artificialidade enquadrada* dos documentários. Deixando claro, assim como ela, a resistência à tentação que insiste em refutar o artifício nas artes, em nome de uma expressão da realidade. Para ele, “[...] a diferença entre documentário e ficção é que, no primeiro, a realidade tem uma existência independente da presença do diretor. Mas, a partir do momento em que ele decide filmar essa realidade, o cineasta tem à disposição tantos artifícios quanto o autor de um filme de ficção”. (Ibidem, p. 75). Isso se torna, assim, um meio de construção da verdade.

E cita o exemplo de *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento<sup>25</sup>, documentário feito pelos presos, em que cada um deles, de posse de uma câmera na mão, sai para fazer uma tomada de cena. De tal forma que evidencia que não são eles, os detentos, os que fazem a edição e decidem quais imagens serviriam e quais não. Atentando para uma tendência contemporânea da cultura brasileira, que produz a ilusão da *visão de dentro*, como efeito natural, resultado de uma seleção que tenta inutilmente abolir o artifício nas artes.

Em nome de uma busca quase obsessiva pela verdade – a verdade do que aconteceu no presídio do Carandiru –, o cineasta acaba por se esquecer de que essa discutível e incansável procura pela verdade é a responsável por um dos mais discutíveis erros de um documentarista, que tenta, em vão, narrar um fato sem a ajuda da ficção. Tudo isso em nome de uma verdade que só parece certa, se tiver tom de denúncia ou se apontar culpados, revelar segredos ou descobrir conspirações.

---

<sup>25</sup> Essa relação é discutida pelo autor em um artigo intitulado O artifício enquadrado, veiculado na *Folha de S. Paulo*, de 8 de julho de 2003, e reunido com outras crônicas, resenhas e ficções para posterior publicação no livro já mencionado *O mundo fora dos eixos* (2005).

De maneira semelhante, em seu artigo *A encenação da encenação* (Ibidem, p. 78-80), joga com a fotografia como sendo uma ficção que contém a *verdade*, talvez porque queira captar o instante exato em que a verdade – que pode ser construída conforme o efeito que se quer – se revela à objetiva. Faz ver que muitas fotos hoje expostas em museus e galerias já não revelam, mas encenam, uma vez que trabalham com realidades ambíguas, isso sem falar na tecnologia das montagens e *fotoshop*. Nesse cenário, as fotos do americano Philip-Lorca diCorcia têm um papel especialmente original e traiçoeiro, como ressalta, já que o fotógrafo vem se apropriando de técnicas de iluminação da publicidade e do cinema, para envolver numa atmosfera de terror e irrealidade as cenas mais banais do cotidiano. São, portanto, simulacros de situações familiares, naturais, envolvidas numa aura de assombro. Nelas, há a impressão de se fotografar uma realidade ficcional, quando, no fundo, a encenação se reduz a recriar o momento decisivo, sob a marca da artificialidade mais uma vez. Essa passa a ser a maior perversão, em nome de uma perturbação sinistra. O que também Ana Cristina advertia a respeito da transposição de realidade para imagem construída: “O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina na mão”. (CESAR, 2002, p. 128).

Como se vê, é preciso dar matéria e visibilidade, ao *espaço do negativo*, não só no que diz respeito à fotografia, mas, sobretudo, ao que existe entre as coisas, ao vazio em torno delas ou no interior delas, à sombra. Porque ainda somos incapazes de ver o avesso das coisas. E, segundo, Carvalho, o mundo pode ser o exato oposto do que acreditamos que é. Em vista disso, ele e Ana Cristina, além, é claro, de seus intercessores aqui evocados, pedem a expansão da consciência e o alargamento da realidade. O *Ulisses*, de James Joyce, por exemplo, cria uma “realidade antecipatória”, pois não basta à literatura fazer a ilustração de sua época ou da ciência de sua época como já foi dito por ela em seu ensaio *Literatura não é documento*. Não basta observar e descrever o real. Não basta representar o contemporâneo, é urgente ir além.

De modo que não será difícil encontrar, em Bernardo Carvalho, referências – em suas crônicas, resenhas e artigos – a Joyce, Kafka, Borges, Godard, Samuel Beckett, Thomas Bernhard, para citar alguns deles. Todos comungando da ideia de que a verdade da literatura vem da diferença e da estranheza, nunca da adequação às convenções e às demandas. Em consonância com Blanchot, o autor mostra-se, também, partidário de que o que interessa na literatura não simplesmente a

expressão de uma interioridade, ou o mundo subjetivo de quem escreve, muito menos uma visão da realidade, mas a capacidade que a palavra literária tem de escapar dos vícios da linguagem que impedem o homem de confrontar a sua verdadeira condição. Entretanto, rejeita qualquer relação programática que faça engendrar a força inovadora desse pensamento como distorção ou cacete, haja vista que muitos autores, a partir dessa contribuição do filósofo francês, começaram a produzir o que Bernardo chama de uma subliteratura ensimesmada, fraca e automática, desvalorizando o que tinha sido revelação.

Enfim, ele próprio acaba por optar pela literatura como movimento sem fim, desejo e busca, mais errância, crise e interrogação que propriamente resposta. Nesse sentido, é capaz de chamar o desconhecido sem ter de nomeá-lo, convocando-o pelas *iniciais*<sup>26</sup>, pelo que tem de opacidade, como o faz com os personagens com os quais vamos lidar, tocando-os de alguma forma sem cair no paradoxo de torná-los conhecidos, reféns das convenções da linguagem. Agindo assim, confronta-se o que é próprio do homem, destacando as zonas de incerteza, e a palavra literária torna-se capaz de lidar com seu próprio vazio, sua penumbra, sua descontinuidade, os paradoxos e as contradições que a linguagem tenta excluir e dissimular. Só faz tornar ainda mais efetiva a distância que o autor se coloca de uma possível confortável credibilidade.

Portanto, para operar esses conceitos propostos por Ana/Bernardo, somos convidados a pensar por meio dessa escuridão, num efeito referencial nulo, que vai tomando conta de tudo, que se estende do estrepitoso barulho dos telégrafos à fabulação de uma *prosa rumorológica* – encontro de vozes, interação no *contrafluxo*, ruídos. Evocação plena de interstícios e lacunas telegráficas, telefônicas. Aceitando contribuições da ordem da filosofia de Avital Ronell e seus insuspeitáveis *Ensaio para o fim do milênio*, reunidos em *Finitude's Score* (1994), para ajudar na compreensão da cena contemporânea, além dos pontos iridescentes elucidados por uma ficção pós-borgeana, que conta com expoentes da ordem do alemão Sebald.

De tal forma que estamos incitados a pensar pelo ponto nodal do encontro, que coloca todos os intercessores em interlocução: os que falam através de *nós*, os que nos *atravessam*. Lugar da

---

<sup>26</sup> Ref. extensiva, entre outras obras do autor, ao livro *As iniciais* (1999) que, segundo Gómez (2007, p. 15), trata-se de um: “[...] romance de sentido fugidio que narra o estado de dissolução das representações literárias mais convencionais do tempo e do espaço [...]”.

potenciação não previsível, não binária, pois a base e o expoente são infinitos, e o número de estímulos de entrada não precisa corresponder ao número de saídas. É tudo em curto-circuito, transtornado, diagrama em blocos sem previsibilidade de resposta. É a possibilidade absoluta resolvida pela fabulação e pelo simulacro, estratégia de existência, criação.

A palavra de ordem, então, é acolher. E fabular é a resposta vibrante e intensa de quem vive o conteúdo do possível. Estamos diante do acolhimento de posturas aparentemente sem sentido, sem intenção, sem finalidade, rodeadas de uma opacidade ofensiva, como nos revela o *Poema Óbvio*, de Ana Cristina Cesar: “Não tenho razão de ser nem finalidade própria: sou a própria lógica circundante” (CESAR, 1993, p. 59). É preciso, por isso, acolher essa intensidade. Pois ela propõe a dissolução de formas e a liberação de tempos e velocidades, abrindo-nos a um deslocamento afetivo de vida, de virtualidades e de acontecimentos.

Assim, sustenta-se a ousadia de um espaço de abertura que permita promover passagens que neguem a ideia do perfeccionismo e do progressismo, a fim de ver eclodir e proliferar uma plenitude de possibilidades. Visto que, muitas vezes, o assustador traz em si o mais promissor; o sofrer conduz a um agir; e mesmo as patologias se transformam em condição de vida. É estando à altura dos acontecimentos que vamos evocar a dor e suportá-la, reinseri-la na vida, de tal forma que será ressignificada, podendo calar, recusando falar, para deixar que mesmo o silêncio seja expressão de uma riqueza de relações.

E essa sinergia coletiva que nos apresenta o *duo* Ana C./Bernardo C. denota uma cooperação produtiva da intelectualidade, uma resistência, um desejo de responder às forças com que o homem é capaz de desenvolver sua interlocução, sem ter de optar pelas noções que tendem a propor exclusões. Aponta, sim, para o mundo da conexão, mundo não-identitário, que favorece os hibridismos, a migração, as múltiplas interfaces. Deixa nascer, com força cada vez maior, o ser humano da mobilidade, que atravessa fronteiras geográficas, profissionais, culturais, hierárquicas, tecnológicas sendo capaz de estabelecer contatos pessoais com atores muito diferentes e, por que não, em épocas muito distintas, como podemos comprovar: Ana Cristina, de meados de 70 a inícios de 80; Bernardo Carvalho, sobretudo, da segunda metade da década de 90 aos dias atuais. Humano errático, depositário de um capital de experiências provenientes dos diversos mundos

que atravessa, com os quais se relaciona e aos quais se adapta. Colocado sobre uma zona de instabilidade, simulando para conseguir viver e narrando obsessivamente as experiências vivenciadas.

Por isso, a proposta é aproveitar as contribuições de Ana Cristina e Bernardo Carvalho e fazer o exercício de reconfigurar, a partir daí, as forças reais que estão operando a crítica hoje. Crítica que merece ser repensada, uma vez que denunciou a falsa autenticidade, mas também acabou por demolir a ideia de autenticidade. Obriga-nos, então, a promover uma análise mais apurada do objeto artístico, que leve em conta a riqueza de relações, contribuindo para uma nova teorização, sem desprezar os sujeitos sensíveis e seus constantes rearranjos, sentimentos de mundo e formas de associação. É condição vital reelaborar conceitos adormecidos e relançá-los nessa nova cena, mesmo ao preço de fazê-los voltar contra si.

Assim, mais que diferir ou repetir o que já foi dito, é oportuno referendar novas posturas que vão operar a síntese não-disjuntiva de planos nominais que, uma vez colocados em contato, farão eclodir as possibilidades de significação da palavra com as palavras, simulando e fabulando, desestruturando a verdade institucionalizada. Tornando possível às subjetividades e aos seus discursos o direito de diferir de si, de se descolar de si, desprendendo-se de sua própria identidade, para construir a deriva, para cruzar qualquer fronteira e ser capaz de ver uma gama de vozes, ruídos e histórias dissonantes, dissidentes, de sexualidades policiadas, que fazem o traço diferencial se manifestar e ser capaz de repetir: “É sempre mais difícil ancorar um navio no espaço”. (CESAR, 2002, p. 87).

Para ter a coragem de, como na poesia de Ana Cristina<sup>27</sup>, atar-se ao velame, ouvir as sereias cantar, alimentar a esperança de Penélope. Singrar e sangrar os mares, aguçar o ouvido, destoar a melodia e, num sopro de fúria, tomar posse do lugar clandestino da felicidade. Seguir o fio da trama ou a espiral do telefone em brasa, o som rouco a tilintar do telégrafo, o rumor das marés, a escuridão. Arder e desnortear. Dar de cara com uma saída de vida, sem ter de sair da vida, justamente onde se pensava que todos os caminhos terminavam. Assumir o timão da *barca bêbada*, lançar-se ao caos do turbilhão fervente. Passar pelo canal aberto, driblados os obstáculos

---

<sup>27</sup> Ref. a trechos recolhidos de *Inéditos e Dispersos* (1993).

que prendiam insidiosamente a respiração. Ir bem devagar, escorregar pelas frestas, agarrando a unha o menos evidente de tudo o que já foi visto, ainda que seja caótico a princípio, ou nos coloque em contato com uma realidade transtornada.

Tomar, enfim, emprestadas as palavras de Agamben e ser capaz de proferir, com ele, que a literatura e o pensamento também fazem experimentos, tal como a ciência, porém, sem pretensões de verdade, pois o inacabamento é a sua condição de existência. Ousar ousar, ousar errar, ousar errando, errando ousar, errar errando, (in)ventando, inventariando, vendo, no vento que sacode as velas e espalha as nuvens no horizonte, a vastidão do mundo!

### **1.2. Não quero mais a fúria da verdade<sup>28</sup>**

Bernardo Carvalho descreve o mundo e constrói seu sentido a partir do que vemos. No entanto, deixa à mostra que o que vemos é resultado de uma série de convenções que, uma vez invertidas, já não nos permitem entender, mas provocam um estado de perturbação e mal-estar. Instiga-nos a ver seus personagens e a vida que lhes dá a partir da ideia do movimento, da deriva, da migração, do nomadismo, da errância, através do tempo, do espaço, dos gêneros, dos nomes. Anderson da Mata (2006) acredita que o deslocamento é o que cria sentido à ficção e afirma que, para pensar essa deriva, há que se ter sempre em vista a estrutura fixa com a qual ela se relaciona. Para tanto, para cada movimento, haverá sempre uma estrutura fixa, relativa à prática social correspondente.

Em relação ao espaço, como continuaria ele em sua análise, os personagens de Carvalho estão em trânsito. Migrando, viajando ou, simplesmente, passando, esses sujeitos não têm uma territorialidade definida. É fácil notar, por exemplo, que Daniel, o protagonista de *Teatro* (1998), busca solucionar o “enigma da esfinge” – alusão ao *Édipo Rei*, de Sófocles, já na epígrafe do romance: “Hei de lavar a nódoa deste sangue, e não só pelos outros, mas também por minha causa – pois quem matou Laios talvez esteja me preparando o mesmo fim: ao justicá-lo, então, é a mim que sirvo”. Por isso, foge para o país de onde seus pais emigraram antes do seu nascimento. Atravessa o deserto e a fronteira, até chegar a uma terra em que a língua lhe fosse

---

<sup>28</sup> Verso inicial do poema *21 de fevereiro* (CESAR, 2002, p. 106).

familiar, para poder narrar, sob a condição de deslocamento, a verdade que descobrira. Aqui se vê que sua língua materna não é capaz de suportar sua verdade. “Só a língua do meu pai pode restituir alguma verdade”. (CARVALHO, 1998, p. 10). É como se esse personagem não fosse possível como sujeito identificado como membro de uma nação. A condição de migrante o inscreve, de alguma forma, no *entre-lugar*, espaço de articulação das diferenças sociais, oportunidade de negociação do seu estar no mundo, segundo Bhabha (2001).

Em *Teatro* (1998), os personagens têm um objetivo, um ponto de chegada para suas viagens, não estão conscientemente à deriva. Daniel quer se livrar da ameaça que saber a verdade lhe imputa e, para isso, precisa de um pouco de sarcasmo, para escapar ao controle dos “sãos” – os habitantes do “país das maravilhas”, a metrópole –; precisa fazer a travessia, exilar-se. Sofre de dromomania, pulsão para a fuga, impulsão mórbida para andar, não sem antes atribuir sentido a essa errância. Deslocar-se para sobreviver, para continuar existindo.

Mas o movimento não vai se limitar ao espaço físico. Há, ainda, outro que estrutura as identidades dos sujeitos, ponto fundamental para a compreensão dos personagens dessa narrativa. Tais subjetividades também vão se posicionar nesse *espaço* de gêneros, de sexualidades, configurando um questionamento da ordem opositiva do masculino/feminino. Em vista disso, é bom lembrar que o corpo vai funcionar como potência da escrita literária, *locus* de enfrentamento com o poder e suas complexas inter-relações. Basta ver o que diz Foucault (1988, p. 68) sobre o “jogo de verdades”, a verdade de quem confessa e a de quem escuta a respeito do sexo, no primeiro volume da série sobre *A História da Sexualidade*: “Nós dizemos a sua verdade, decifrando o que dela ele nos diz; e ele nos diz a nossa, liberando o que estava oculto”.

Bernardo Carvalho, então, joga com a gestão do sexo, aquele que deve estar inserido em sistemas de utilidade, regulado para o bem de todos, administrado, funcionando dentro dos padrões. Questiona a *microfísica do poder* que atua excluindo e classificando, mas que não dá conta das sexualidades periféricas que vão surgindo dentro e fora dos limites arquetípicos das padronizações duais: ser homem e ser mulher. Tanto que, na primeira parte do romance, temos Ana C., a mulher com quem o narrador poderia ter construído um lar; já, na segunda, Ana C. torna-se um astro famoso da indústria pornográfica. Essa ambivalência sexual coloca Ana C.

numa condição privilegiada de nômade de gênero, sexo e sexualidade, guiando o narrador – ou melhor, narradores, uma vez que eles também não são os mesmos, apesar de homônimos: Daniel I e Daniel II, para ilustrar melhor – pelos caminhos da verdade e da mentira. É ela (Ana C., mulher, atriz de filmes pornográficos, ex-namorada do narrador) quem apresenta a Daniel, na primeira parte, a notícia que desencadeará sua fuga paranoica; é ele (Ana C., homem, mítico ator de filmes pornográficos gays, por quem o narrador é obcecado) que ensina o sentido da paranoia: “Contra a culpa, só há um sentido: a paranoia”. (CARVALHO, 1998, p. 121).

Vale notar que o autor ironiza com sujeitos inscritos em formas alternativas de sexualidade, ato impossível diante da estruturação rígida das práticas sociais. Por isso, deixa que essas mesmas subjetividades encontrem suas próprias estratégias no jogo do simulacro, enquanto se esvaem sob o peso da estruturação imposta pelos modelos consagrados, como forma de sobreviver à crise originada pelas demandas surgidas com a constatação de suas existências, que não cabem nessa ordem maniqueísta. Cumpre ressaltar que, coincidência ou não, a poeta Ana Cristina Cesar, também, em tom confessional, libera seu “duplo”: “E mais não quer saber a outra, que sou eu, do espelho em frente”. (CESAR, 2002, p. 69). Ou em outra passagem: “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem”. (Ibidem, p. 102). E ainda: “Quisera dividir o corpo em heterônimos [...]” (Ibidem, p. 91). O que vemos é a verdade de cada um desses personagens (Ana C. ou Daniel, os únicos que não se tratam por meio de iniciais) interrogada pela outra, nas duas partes que compõem a narrativa: “Os são” e “O meu nome”, respectivamente. Mudança de sexo e mudança de registro da personalidade, ao que caberia perguntar: trata-se de personagens homônimos ou é o ponto de irresolução entre a realidade nomeada e a realidade do nome?

Procurando responder a essa questão, Pierre Bourdieu (1996) chama a atenção para a importância do nome próprio, pois num mundo em que o sujeito detém uma grande mobilidade nos papéis que desempenha, o nome próprio garantiria sua identidade como instituição jurídico-social. No entanto, isso não é garantia da identidade da personalidade, e Bernardo Carvalho, sabendo desse apego a uma noção do nome próprio como revelador de uma identidade de algum modo fixa, lida com ela. Assim, em meio a identidades cambiantes, ambíguas, vai estruturar a narrativa e desmascarar a infalibilidade do projeto de uma lógica racionalista, deixando clara a impossibilidade de um nome definir de forma satisfatória uma identidade. Daniel e Ana C.,

retomados na segunda parte da trama, em *Teatro* (1998), portanto, questionam essa crença, já que não se tratam das mesmas personalidades, ainda que o autor tenha mantido seus nomes.

Pelo visto, estamos diante de uma realidade difícil de apreender, restando à literatura esse território incerto e inquietante, virtualizado, em que seu objeto não tem compromisso com as formas tradicionais de representação referencial e ordenamento lógico. A identidade, então, aparece, nos romances de Bernardo Carvalho, como a consciência de uma perturbação. Muitas vezes haverá apenas as iniciais – O., P., V. ou N. –, e (GÓMEZ, 2002, p. 118) vê, nesses personagens, a errância em tempos e espaços que se justapõem para se potenciar e se contradizer, sujeitos carentes do primeiro mandato mercadológico, como ter um nome, uma identidade, uma senha ou, pelo menos, um número de série que permita identificá-los. Para ela, estamos, pois, lidando com uma linguagem que serve para escrever contra o discurso instituído, subvertendo pela paródia, pela expropriação, pelo plágio, pela resistência à codificação autoritária e, mediante mentiras, simulacros, complôs, tramoias, permitir a própria invenção da *origem*. Havendo situações:

[...] nas quais as personagens não sabem quem são, não têm nome ou não o (re)conhecem, percebem-se como produtos de uma história aleatória e fútil, que também é desconhecida, sobre a qual só é possível conjecturar e que se revela em epifanias mais ou menos dolorosas, mais ou menos bem sucedidas. Os sujeitos são obrigados a tomar partido e decisões, a transformar-se em fabuladores de si mesmos e do próprio entorno, a convocar e desenvolver uma história possível. (Ibidem, p. 119).

E, em outro artigo intitulado *A fala interminável* (2007), em que analisa o romance *As Iniciais*, publicado em 1999, Gómez ainda destaca a feição polimorfa dos textos de Carvalho. Assinala a iminência da morte por contágio, com personagens que nada têm a ganhar, inclusive perdem a inscrição do próprio nome, retomado pelo uso constante das iniciais. Aponta como estratégia narrativa a memória, por vezes incessante fofoca, posta no lugar do arquivo, fazendo o discurso oscilar entre a confissão testemunhal e a ficção ostensiva. “O narrador diz ter suportado em seu corpo e visto com seus olhos tudo o que conta” (GÓMEZ, 2007, p.16), arriscando, por isso, a primeira pessoa do relato. Dá a si mesmo como única garantia do que diz. Ressalta, assim, os elementos de uma escrita performática: alguém que teve de ver, sofrer, ler, passar pela experiência da perda e do abandono, da solidão e da morte para poder escrever.

De igual modo, a leitura desse e de outros textos de Carvalho, como também ocorre com Ana Cristina, tenderá à performance: o leitor abre o livro e parte para o ato. Exige-se, portanto, uma acurada percepção, e a única opção da arte, vista nessa perspectiva, é enfrentar a força das classificações perversas, que prescrevem valores e distribuem posições, hierarquizando e excluindo, normalizando e estigmatizando.

Assim, os sujeitos são chamados a excederem seus nomes e qualquer limite linguístico, incitando as elipses e os saltos narrativos. Pois o sentido se revela no jogo e o mundo não facilita significações, é exercício interminável de ascese, labirinto de histórias. E não há reconciliação do indivíduo com o mundo à sua volta, não se pode esperar a restituição da verdade dos fatos. Essa experiência nos obriga a dar conta do indizível e do irrepresentável, na complexidade do percebido. À maneira de Saer, a percepção do mundo é da ordem do precário que, para existir, deve ser atualizado constantemente, ainda que num cenário de pura catástrofe.

Além disso, o óbvio não pode ser dito, pois sua verdade é potente demais para ser repetida ou explicada. E “[...] a literatura é justamente o que não pode ser explicado, o contrário do jornalismo, de onde provém a sedução que exercem as versões diferentes da mesma história”. (Ibidem, p. 23). Desse modo, o recurso utilizado pelo autor para não domesticar a alteridade – as iniciais, conforme continuaria Gómez em sua análise – parece designar a autocompreensão de que o sujeito e os lugares com nomes subjetivados não têm outra imagem de si que a que lhes atribuem os outros. Concluindo-se, então, que a única forma de enxergar a si mesmo é saber como o outro o vê.

Tem-se aí uma condição de possibilidade: abre-se uma interlocução num processo não-linear, de ritmo quebrado, residual, de estranhamento, enfeitado pelo movimento da fabulação, num acúmulo incessante de narrações, por meio de linhas que se cruzam e se reapresentam, incansavelmente, reconfiguradas pelo medo e pela paranoia, que servirão de mote para o movimento do pensamento do leitor/espectador. A partir deles, a narrativa evolui numa multiplicidade de movimentos, em níveis diferentes, mas articulados em um grande bloco. Não se prevê o que vem a seguir, mas se prepara a ocasião que, oportunamente, da exposição de um fato, poderá surgir.

De tal forma que a correspondência Ana C./Bernardo C. instiga-nos a localizar os nós das múltiplas conexões possíveis, na tentativa de surpreender a subjetividade, enquanto seguimos seu trânsito, em flagrante delito de fabulação<sup>29</sup>. Conscientes de que uma remissão nos levará a outra, e ainda a outra e mais outra. Como se estivéssemos numa sequência de espelhos postos frente a frente, repetindo incansavelmente a imagem refletida pelo outro que tem diante de si, mas sempre com a sensação de um passo a mais. Até tomar consciência da variedade infindável do que não suportamos mais carregar: há muitas vozes em diálogo naquilo que pensa em nós.

Esperando ardentemente pelas melhores condições em que *alguma coisa divina aconteça*<sup>30</sup> e desestruture a lógica aparente do processo; esperando ansiosamente pelo lugar do evento; esperando o advento do atrito, da instabilidade que nos joga diante do novo, da insegurança, do imprevisível, do ineditismo, do amadorismo da vida; esperando a consciência de que uma problemática nova desvele, também, novas possibilidades; esperando que um problema bem colocado suscite, desde já, sua solução, uma vez que cada subjetividade desenrola suas multiplicidades e faz reverberar o plano conceitual sobre o qual se move. Lança-se luz sobre um feixe de ideias convergentes que põem a descoberto mediações e cruzamentos que se distendem.

Como se vê, para pensar nisso, não basta, simplesmente, a referência à dualidade das personagens Ana C. e Daniel. Poderíamos ser levados a acreditar que estamos apenas diante de um retorno reflexivo, quando, na realidade, temos à frente um movimento que chama a pensar o próprio pensamento e o que o produz. Somos, portanto, convidados a subverter o platonismo e a recusar o primado de um *original* (Ana Cristina Cesar) sobre a sua *pretensa cópia* (Ana C.), a fim de glorificar e instaurar o reino dos simulacros. Somos levados a compreender que o simulacro atua

---

<sup>29</sup> Deleuze (1992), em seu texto *Os intercessores*, refere-se ao cineasta canadense Charles Perrault, referendando a necessidade de se constituir um processo fabulatório a partir de dois ou mais interlocutores. Forma-se um discurso de minoria, a dois ou em vários, mas não se fala sozinho, sob pena de parecer um intelectual diletante, reproduzindo a discursividade do senhor ou do colonizador. Capta-se o movimento que daí se origina e se constitui uma possibilidade, escapando ao pré-estabelecido.

<sup>30</sup> Ref. a um trecho do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, traduzido por Ana Cristina: “Mal ousava se olhar no espelho gelado – mas olhou sim, e o espelho devolveu uma mulher radiante, com lábios que sorriam, que tremiam, e olhos grandes, escuros, e um ar de escuta, de expectativa de que alguma coisa... divina acontecesse... que ela sabia que tinha de acontecer... infalivelmente”. (CESAR, 1999, p. 310-311) e, posteriormente, retomado/apropriado por ela em um de seus poemas, quando ainda faz menção a um livro de poemas recém-publicado pela amiga Angela Melim, intitulado *Os caminhos do conhecer* (1981): “Fiz misérias nos caminhos do conhecer. Mas hoje estou doente de tanta estupidez porque espero ardentemente que alguma coisa... divina aconteça”. (CESAR, 2002, p. 57).

por meio de uma *disparidade* constituinte na coisa, no personagem que ele destitui do lugar de modelo.

Por isso, *Ana C.* atua no signo em que se transformou Ana Cristina ao longo dos anos – principalmente depois de sua morte e para além dela –, evocando-a, ao mesmo tempo em que a ultrapassa, funcionando como o próprio simulacro: tem seu estado de signo na coerência do eterno retorno, no âmbito da linguagem, na recorrência de sua expressão *solar* na obra de Carvalho. Retorna, desse modo, singular, notável e problemática nos dois capítulos da trama, mas não apenas isso, é outra em cada nova aparição, ainda que esteja intimamente colada à personalidade Ana Cristina que, em certa medida, originou todo o processo.

Assistimos, nessa convulsão, a um movimento que faz circular e atualizar as condições da narrativa, à medida que anda pelas frestas e que se ergue sobre um chão minado de fendas, requerendo um esforço físico de quem lê. Exigindo, assim, um mapeamento que reconheça no intervalo, na crista da onda, o ponto de apoio para se conseguir uma perspectiva de visão diante desse raciocínio confuso e inacabado da linguagem que inventa e integra. Nesse sentido, Daniel, que acredita cegamente ser uma testemunha, tem todas as armas para escavar esses escombros e produzir, ironicamente, ele mesmo, a realidade. Porque, uma vez na condição testemunhal, qualquer pessoa pode, perfeitamente, produzir histórias, criar, simular, dissimular, fabular e confabular, aproveitando-se, inclusive, de dados documentais.

Só quando acabar de contar o que ouvi, tudo o que sei, quando essa informação não for mais só minha, é que eles não terão mais razões para me perseguir – porque será tarde –, nem eu para temer, poderei dormir em paz. Por isso, tenho pressa. Preciso que me ouçam como eu ouvi. (CARVALHO, 1998, p. 17).

E, para aumentar ainda mais nossa angústia diante dessa irresolução esquemática, tudo se encontra contaminado, orquestrado pelo medo e pela paranoia, ao redor de uma viagem que busca a origem – quando tudo parece começar pelo meio, retomando Deleuze em *Diferença e Repetição* (1988)<sup>31</sup> –, como forma indispensável de se liberar a escrita, a despeito do perambular estranho de uma testemunha que não cumpre com sua missão. Daniel se rebela quando se depara

---

<sup>31</sup> “Quando começamos, já o movimento começou há muito tempo; o conceito que construímos encontra-se no fim de um processo que vem de longe. Onde quer que nos ponhamos a começar, achamo-nos sempre ‘no meio’”. (DELEUZE, 1988, p. 15).

com o virtual, com o teatro paranoico instalado pelos atentados terroristas. Sente-se impulsionado a conceber sua fuga depois de ler o artigo no jornal, que lhe fora apresentado por Ana C. Vemos, assim, como o enredo é elaborado gravitando em torno de histórias concêntricas, relatos em espiral que parecem se desdobrar sobre si, reunidos pela noção de verdade e da potencialidade que tem a fabulação na construção do sentido.

Daniel entende que uma interpretação cria o significado e, por que não, a realidade, lembrando-se de Ana C., que, ainda na infância, contara-lhe a história do profeta Daniel e do rei Nabucodonosor. Nela, o rei pede ao profeta que adivinhe e interprete o que havia sonhado, sob pena de mandar matar todos os magos e sábios da Babilônia. E o profeta Daniel é o único que consegue recriar a narrativa do sonho do rei e seu comentário, de forma convincente. De alguma maneira, a recorrência da frase “Até que Daniel pare de sonhar”, que surge aqui e ali ao longo da trama, urdida nesse tear, também faz evoluir a narração, já que ela acompanha o desenrolar dos fatos e vai ecoando e sendo repetida em momentos distintos, até cessar, junto com o silêncio do protagonista, à hora de sua morte. Além disso, segundo a profecia, Daniel ainda interpretou várias histórias ao longo de sua vida.

Dessa maneira, encontramos-nos inseridos numa realidade especular, como condição de possibilidade, muitas vezes sem princípio determinante de causalidade, nem coerência espacial ou sincronismo temporal, num completo estupor, condenados a acreditar que o que é narrado é absolutamente verdadeiro, ao mesmo tempo em que é inverossímil e falso, simulacro de significação. E, como já havia sinalizado Gómez (2002, p. 120): “A realidade se virtualiza pela inverossimilhança do nome próprio, pela dificuldade do conhecimento que transforma o transcurso da vida numa trilha de *reconhecimento estranhado* da origem”. (Grifo da autora). Estamos envolvidos no relato que se encarrega de simbolizar uma sociedade, precisamente inventando nos interstícios de uma realidade dada, trazendo à tona a possibilidade de outra realidade inicialmente estranha, que talvez nunca poderia se realizar, mas que inquieta por sua iminência, perturbando o sentido e a ordem do valor estabelecido. (GIORDANO, 1999, apud GÓMEZ, 2002, p. 124).<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> GIORDANO, *Las razones de la crítica. Sobre a literatura, ética e política*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999, p. 13.

Trata-se, portanto, de uma narrativa que trabalha o deslizamento de corp(o/u)s que se deformam, para ampliar e intensificar a relação com planos de significação inusitados, porque a obra de Bernardo Carvalho aponta para esse lugar: a qualquer prática sustentada em instituições de natureza fixa seria impossível atribuir algum sentido. Visto que atualiza as teias, os nós, os diagramas, a opacidade, a escuridão, as lacunas de uma escrita telegráfica a ser preenchida; os ruídos que revitalizam os circuitos que tendem a exasperar nossa percepção sensorial.

Estamos em viagem por essa malha espacial, vagando na penumbra, vislumbrando a construção do sujeito – no embate das culturas, do gênero, da subjetividade – marcado pelo nome próprio como ponto fixo, apesar do emaranhado de identidades. Os desvios nesse percurso seja pela sexualidade, pela ambivalência de gênero ou pela manutenção dos nomes, são o ponto de partida para a representação da crise do sujeito contemporâneo, que assume cada dia mais sua disposição para a errância, mas ainda se encontra submetido à ordem hegemônica racionalista. Por isso, vemos o seu trânsito de simulação e fabulação, numa migração alucinante, tentando escapar de qualquer categorização massacrante, porque redutora e diminuidora de sua potencialidade, porque o identifica sempre com aquilo que ele já não é. Esse nomadismo de espaços físicos, gêneros e subjetividades que se apresenta resulta, assim, numa rica discussão sobre essa mudança paradigmática operada na ordem do racionalismo triunfante, que ora se mostra por meio de impossibilidades e contradições, marcada pela intolerância que obriga os indivíduos a eliminarem sua dinâmica subjetiva, num processo violento de transformação e conformação.

Nesse sentido, a relação Ana C./Bernardo C. ilustra a ética de uma escrita que oscila entre a transgressão literária e a argumentação filosófica. É possível apropriar-se de um personagem, da relação com o outro, para chegar a reinvenção de si, autodiferido, comunicando com todos os seus outros possíveis, seus intercessores/interlocutores e mais além. É possível suspender os limites da ficção, para deixar jorrar o texto infinito e inexaurível, para deixá-lo ressoar e dizer tudo o que puder sem constrangimentos.

Importa compreender a subjetividade que emerge e as evocações que a ela remetem. Reconhecer o advento do outro e ainda transfigurá-lo, para poder dizer nele, com ele e por ele o que se quer. É a “[...] invenção do outro, para mim e a partir de mim, seu advento dando-se como um dom,

sem redução ao calculável”. (NASCIMENTO, 1999, p. 312). De maneira que encontrar Ana C. é, no texto de Carvalho, e para além dele, um Acontecimento, a possibilidade de reinventar caminhos, jogar com o acaso e com a necessidade, numa palavra: a chance! O esperado momento de poder sintonizar-se com a cultura, rasurando a verdade e escapando ao controle dos “sãos”: “Esperei anos para falar. Agora é a minha vez”. (CARVALHO, 1998, p. 9).

E, se o próprio da linguagem é operar por desvios, será nesse movimento desviante e incontrolável que se apagarão as fronteiras binárias, para impedir o reconhecimento tácito e inofensivamente lógico da Ana C. que fala por si, para si, de si, pelo outro, para outro, do outro. Como saber? Essa apropriação reporta a inúmeras possibilidades viáveis se se analisa essa dinâmica como algo constante de algo/alguém criado/recriado/apropriado que se retira sem se ausentar, que se suspende sem sair de cena, que fala mais quando se cala, que traz mais instabilidade do que se possa imaginar. Quem não visse nenhuma confluência entre Ana C./Ana Cristina Cesar, seguramente, não conseguiria entender o que causa tal aproximação/distanciamento, pela dificuldade de escapar ao raciocínio tradicional de causa/efeito.

É um recurso que rende – na aceção do aprisionamento e da explosão de sentidos – e redime, ao mesmo tempo em que abre caminhos na linguagem pela via da retenção e da liberação das potencialidades e das forças com as quais texto, autor e leitor se deparam. O nome *Ana C.* confere, pois, uma importância sem igual quando apreendida na cadeia de outros nomes e na articulação sintático-semântica da teia cultural: “[...] agora sim, as palavras eram suas, mas também podiam ser minhas, porque para mim, no fundo, era difícil não concordar [...]”. (Ibidem, p. 127).

Em vista disso, haverá momentos em que Ana Cristina Cesar parecerá inteira na personagem Ana C., ficando fácil reconhecê-la, em sua dinâmica, constituída de todos e de nenhum, telegráfica:

Precisaria trabalhar – afundar – como você – saudades loucas – nesta arte – ininterrupta – de pintar – A poesia não – telegráfica – ocasional – me deixa sola – solta – à mercê do impossível – do real. (CESAR, 2002, p. 58).

Convidando a ressignificar o intervalo, a lacuna, a ruptura. Múltipla, tirando versos e atirando-os contra nós “com arbítrio silencioso e origem que não confesso” (Ibidem, p. 40). Para, na página

seguinte, literalmente, dar a entender que escapa, advertindo: “Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada”. (p. 41). Ou mais ousada ainda: “Hoje sou eu que estou te livrando da verdade”. (CESAR, 1993, p. 30). Esboça-se, assim, uma tentativa de desconstruir, “estranhar”, a partir de dentro, para alcançar uma incidência maior desse personagem conceitual com o qual estamos lidando, uma vez que:

[...] o pensamento do ‘talvez’ empenha o único pensamento possível do evento. Da amizade por vir e da amizade pelo porvir. Pois para amar a amizade, não basta saber carregar o luto do outro, é preciso amar o porvir. E não existe categoria mais justa para o porvir do que a do ‘talvez’”. (NASCIMENTO, 1999, pp. 338-9).

Dessa maneira, encontra-se instaurada em vez da certeza do método, a instabilidade da hipótese, o perigoso suplemento de um talvez, a negociação com a disjunção entre o mesmo e o outro, o advento de uma alteridade radical. Eis que se anuncia algo/algum que já não cabe dentro dos pressupostos arcaicos que teríamos para subsidiá-lo. Apresenta-se o simulacro que traz consigo possibilidades e forças dotadas de uma visceralidade tenaz que o ultrapassa.

Tal atitude faz falar e autenticar o texto de Carvalho, mesmo quando *Ana C.* não se parece em nada com Ana Cristina Cesar, pois dessa disjunção, dessa abertura infinita à variedade dos predicados, faz eclodir a pergunta: o que pode, então, um corpo/us que dissimula? Ao que sinalizaríamos com uma resposta: Ana C., esvaziada dessa pretensa comparação, ainda pode encobrir a sua fala. Ela provoca mesmo quando não fala, quando silencia, quando apenas está, imersa na escuridão. Vale lembrar, como Sade, que não é a presença dos corpos que excita o libertino, mas é a ideia do que está oculto, obscuro.<sup>33</sup>

Levando-nos a assinalar, com Silviano Santiago (1989), o trecho em que Ana Cristina denota o fracasso que existe na leitura, quando faz a ressalva de que ainda que se tenha um “bom leitor”, a morte de um texto se encontra na esclerose otimista de sua compreensão. O terreno que estamos pisando é o da cumplicidade inimiga, das relações ambivalentes, pois cada qual tem razão sem a ter inteiramente. “O equívoco é pensar que a razão própria de (cada um) é global, globalizante, totalitária. [...] Que seria do poema se todos (a fraternidade dos leitores) endossássemos uma

---

<sup>33</sup>E em *Medo de Sade* (2000), Bernardo Carvalho leva às últimas consequências o poder da escuridão de produzir visões, alegando, já no início da trama, não haver luz em lugar nenhum. Com isso, cada um vê o que quer, cultiva o desejo alheio, estabelece o seu teatro, provoca a alucinação da verdade, duvida de todas as certezas.

única leitura para sempre? Haverá forma mais profunda e radical de pensamento fascista?” (SANTIAGO, 1989, p. 58).

O que equivale a dizer que é mais produtora efetuar a leitura pelo simulacro, pelos fracassos mais ou menos confessados, encontrando uma outra via que não a da lógica aparente, tampouco a da extrema falta de sentido, uma vez que:

O simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar [...]. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com o seu ponto de vista. (DELEUZE, 2003, p. 264).

E não se pode esquecer de que Ana C. é uma potência que atua em nome de múltiplas vozes. Fascinante, joga em proveito de uma intensidade de metamorfose, desafiando até mesmo as relações de poder, porque se opõe a tudo que está previamente estabelecido. Atua como uma suspensão no sentido, um vestígio, uma flutuação que esbarra no outro e o modifica. De certa maneira, uma agressão, um ser que em nós pensa, que estimula, que faz acender uma luz para além da lógica dual, que compreende a tessitura dos fios, porque acompanha os fiapos que desfiam, que destoam em fuga, na direção do simulacro e da fabulação. O sujeito no trânsito, *no carro em fogo pelos ares, recusando ser profética, forçando a barra na contramão, infringindo as regras sem medir as consequências, voando pra cima furiosa, dizendo com os olhos do silêncio que não é mudez*<sup>34</sup> a crueldade intensa de quem lida com o que começa a sentir e a viver.

E Bernardo Carvalho, sensível leitor do panorama conceitual que se abriu a partir das colaborações da geofilosofia deleuzeana, em franco diálogo com outras posturas, além das análises antropológicas do simulacro cultural, reconhecendo a potencialidade dessa assinatura Ana C., não vai negar, também, os ecos da autora carioca e, por isso, entra no jogo. Enquanto cria, mostra ter aprendido tal mecanismo com a própria Ana Cristina, quando se apropriava dos versos de seus poetas prediletos, pois que já deviam ter dito tudo o que ela gostaria de dizer no momento em que os retoma e não faria o menor sentido simplesmente repetir, mas reafirmar.

---

<sup>34</sup> Trechos do poema *Mocidade Independente*. (CESAR, 2002, p. 44)

Assim, Ana se apropria da poesia, para, depois, ser apropriada por Bernardo Carvalho. Cada um a seu modo, apropriando-se de seus intercessores: quebrando regras, apresentando uma sedução estética, envolvida numa mistura de luz e sombras, de tão “óbvia”, provando que ali está Ana C. e muito mais que ela: “Não sou idêntica a mim mesma/ sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista/ não sou divina, não tenho causa/ não tenho razão de ser e nem finalidade própria:/ sou a própria lógica circundante”. (Ibidem, p. 59).

Dito isso fica mais fácil entender a suposta “confissão” do autor quando interrogado sobre a lógica de uma possível aproximação entre a poeta Ana Cristina Cesar e a personagem *Ana C.*, de seu romance *Teatro* (1998), – em entrevista pessoal, após a conferência que fez na UFMG – deixando escapar, laconicamente, silenciando e sorrindo, na dedicatória do livro que me autografou, numa frase, dizendo se tratar de: “Um elogio das sombras!” Aventando a possibilidade de ler Ana C. com os olhos fixos na escritora carioca.

Dono de uma escrita cerebral, arquitetada, Bernardo Carvalho, como se pode ver, não se compraz com simplificações totalizantes, deixando sempre a dúvida, a suspensão, como o eixo da representação. Trata, pois, a linguagem como um sistema que está longe do equilíbrio, transforma seus personagens em atos de pensamento. E, como pensar é um ato de perigo, eleva, como diria Foucault, as coisas a categorias de visibilidade, fazendo com que a linguagem não permaneça nas palavras e nas frases, acedendo aos enunciados, dispondo-as em relações de forças. É a atualidade do pensamento e de novas posturas o que lhe interessa. A narrativa não vai dizer apenas aquilo que somos, mas aquilo em que diferimos; não vai servir para estabelecer uma identidade, mas vai dissipá-la em benefício do outro que somos, a fim de que nós, hoje, sejamos capazes de dizer e de ver o que somos. As novas possibilidades de vida, os novos processos de subjetivação, uma produção de modos de existência.

O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo em que nos vamos tornando. Por isso, não basta predizer, mas estar atento: ao desconhecido que bate à porta, à novidade do *conceito*, o novo modo de pensar; ao que vai nos inspirar novos *perceptos*, novas maneiras de ver e escutar;

aos novos *afectos*<sup>35</sup>, novas formas de experimentar. E, evoluindo nessa tríade, ser capaz de fazer o movimento necessário à compreensão do que propomos, o que ainda nos excede, na tentativa de atribuir sentido ao desconhecido.

Assim, Bernardo Carvalho lexicaliza a partir da novidade, da desconfiança. E o faz de forma irônica ao apropriar-se, na ficção, de discursos oriundos de registros supostamente comprometidos com o real: reportagens jornalísticas, investigação acadêmica, diários, relatos confessionais autobiográficos, guias turísticos. Seu mote serão os dados extraliterários, que não estão imunes ou purificados de suas representações. Não é de se espantar que entremos fatalmente numa terra em que verdade e mentira não tenham mais os mesmos sentidos aos quais estávamos acostumados, pois haverá sempre um princípio de organização formal em seus romances, de sorte que uma *verdade* poderá ser substituída por outra, num efeito de embuste, gerando um final de “[...] dúvida calculada: como se do detalhe ao conjunto, a capacidade de ver o falso ganhasse progressivamente fôlego crítico”, como assinala Daniel Augusto (2006), corroborando Hygina Bruzzi de Mello (1988, p. 184): “No puro jogo das aparências que é a simulação, não cabe mais a distinção entre falso e verdadeiro”.

Desse modo, servindo-nos do pensamento de Jean Baudrillard, a partir das conceituações da representação, como percepção interpretada, um sensível e ao mesmo tempo uma descrição, avançaremos rumo a uma perspectiva de supressão contínua dessa alteridade (*Ana C.*) que a ordem dos simulacros instaura. Vendo que é na própria dialética de ausência e presença, implícita no conceito de representação, que o referente, simultaneamente evocado e cancelado, torna-se uma permanente miragem, que coloca o pensamento ante o dilema do falso e do verdadeiro.

Para tanto, Baudrillard começa sua análise expondo as diferenças encontradas entre a ordem da representação e a ordem da simulação. Segundo ele, na representação, existe uma suposta equivalência do signo e do real, considerada utópica, imaginária. Na simulação, parte-se de uma negação radical do signo como valor. Acabando por concluir que do ponto de vista da representação, a simulação é uma falsa representação e do ponto de vista da simulação, a

---

<sup>35</sup> Termos alusivos à geofilosofia deleuzeana em conformidade com o recorte que Bergson faz ao distinguir a percepção, a afecção e a ação como três espécies do movimento. É um dos primeiros casos de automovimento do pensamento e de autotemporalidade da narrativa.

representação é um simulacro. Além disso, afirma que a simulação não corresponde a um território, a uma referência, a uma substância, mas à geração por modelos de algo sem origem nem realidade. E, por mais que tentemos fazer coincidir o real com seus modelos de simulação, estaremos sempre diante de vestígios do real, uma vez que ele pode ser produzido e reproduzido um número indefinido de vezes.

A era da simulação se abre, pois, com a liquidação dos referentes. Não se trata, assim, de imitação, nem de reiteração, nem de paródia, mas de suplantação do real pelos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real, oferecendo todos os signos do real, mas em curto-circuito, sendo importante compreender que:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. Um remete a uma presença, o outro a uma ausência. Mas a questão é mais complicada, já que simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente deitar-se e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença aparenta ter alguns sintomas dela”. Assim, pois, fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio de realidade: há uma diferença clara, só que mascarada. Por sua vez a simulação volta a questionar a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. (BAUDRILLARD, 2005, p. 12). (Tradução nossa).<sup>36</sup>

Assim sendo, basta uma pequena alteração na lógica da narração, e a imaginação promove a formação de um novo disfarce. O esforço por separar a realidade da ficção evidencia a tentativa de encobrir as contradições do projeto de definição da verdade. Ao entrar em contato com a ficção de Bernardo Carvalho, Beny Ribeiro dos Santos (2006) afirma que é difícil não acreditar que a realidade não passe de uma grande farsa e que o homem não seja um grande mentiroso. Não se trata somente da realidade ficcional, uma vez que a substância imaginária penetra em todas as coisas. Parece faltar algo à constituição da verdade, visto que ela permanece como uma questão que resiste à determinação, e os acontecimentos não conferem nenhuma clareza aos objetos da realidade, além de a natureza humana permanecer um mistério desconhecido, porque não pode ou não quer abandonar a ambiguidade da invenção, da criação.

---

<sup>36</sup> Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: “Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella”. Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario”. (BAUDRILLARD, 2005, p. 12).

Há, sem dúvida, uma potencialização do real como universo de produção de histórias. E, na ordem no simulacro, essa distância entre o real e o imaginário é dissolvida, não havendo espaço perspectivo, nem distinção entre o modelo e a operação do real propriamente dito. Sendo necessário um grande esforço para se enxergar o espaço do conectivo, o que só é possível quando se consegue um *zoom* nas relações, no cruzamento dos fios esgarçados do tecido. É, pois, uma coisa só: um ciclo que se fecha – do imaginário como álibi do real, passa-se ao real como álibi do modelo e, conseqüentemente, o real se transforma em nossa verdadeira utopia. Tendemos a ver a malha, não as partes que a constituem.

A distância entre real e imaginário possibilita a intervenção crítica. Na utopia, essa distância é clara e precisa: o imaginário transcende o real. Na ficção científica, a distância reduz-se. A esfera do imaginário (a ficção) é um prolongamento do real. Não há, contudo, diferenças qualitativas entre uma e outra. (MELLO, 1988, p. 34).

Ao que (SANTOS, 2006) concluiria: “Sem olhos para ver, o homem, desde Édipo, o único que não conhece a verdade que irrompe em sua experiência, tem dificuldade de identificar os objetos que se encontram em seu círculo de influência”. Encerrando pelo início, fechando pela epígrafe da obra em questão, convocando o oráculo, intuímos a que direções o enigma aponta, para, numa palavra, trazer à luz a vontade das certezas, se é que existem, fazendo vir com elas, com mais intensidade até, as suspeitas e as dúvidas: *Teatro!*

A criação de um pensamento original e independente contra o consenso da regra, a admissão de que: “É espantoso como no fundo ninguém sabe nada de nada”. (CARVALHO, 1998, p. 123). E que, ao descerrarem as cortinas e em meio à escuridão, como a verdade será trabalhada na sua busca incessante pelas “[...] várias formas de mentira e impostura que ecoam em prosas criativas”. (Ibidem, p. 125).

O trabalho de todas as nossas forças envolve o pensar na dispersão, na administração da falha, seus erros e suas incursões. Não é mais errar só, nem errar simplesmente, é mais complexo e atual, é lidar com riscos, é chamar novos personagens, novos interlocutores que queiram participar da trama da linguagem, que permita, por isso mesmo, um discurso fecundo e desenvolto, surpreendendo o significado da teoria em seu nascedouro, fazendo silêncio para ouvir

os ruídos e participar da contemplação solene das cenas, para além da metafísica das aparências, poder dizer, num “elogio das sombras”: bom espetáculo!

## **Invocação a Joyce**

Dispersos em dispersas capitais,  
solitários e muitos,  
brincávamos de ser o primeiro Adão  
que nomeou as coisas.  
Pelos vastos declives da noite  
que lindam com a aurora,  
buscamos (lembro ainda) as palavras  
da lua, da morte, da manhã  
e dos outros hábitos do homem.  
Fomos o imagismo, o cubismo,  
os conventículos e seitas  
que as crédulas universidades veneram.  
Inventamos a falta de pontuação,  
a omissão de maiúsculas,  
as estrofes em forma de pomba  
dos bibliotecários de Alexandria.  
Cinza, a faina de nossas mãos  
e um fogo ardente nossa fé.  
Tu, enquanto,  
nas cidades do desterro,  
naquele desterro que foi  
teu aborrecido e eleito instrumento,  
a arma de tua arte,  
construías teus árduos labirintos,  
infinitesimais e infinitos,  
admiravelmente mesquinhos,  
mais populosos que a história.  
Teremos morrido sem haver dividido  
a biforme fera ou a rosa  
que são o centro de teu dédalo,  
mas a memória tem seus talismãs,  
seus ecos de Virgílio,  
e assim nas ruas da noite perduram  
teus infernos esplêndidos,  
tantas cadências e metáforas tuas,  
os ouros de tua sombra.  
Que importa nossa covardia se há na terra  
um só homem valente,  
que importa a tristeza se houve no tempo  
alguém que se disse feliz,  
que importa minha perdida geração,  
esse vago espelho,  
se teus livros a justificam.  
Eu sou os outros. Eu sou todos aqueles  
que teu rigor obstinado resgatou.  
Sou os que não conheces e os que salvas.

(BORGES, 1970, p. 43)

## 2. UM ELOGIO DAS SOMBRAS

### 2.1. Uma verdade inventada<sup>37</sup> ou a luz que há na sombra

Bernardo Carvalho afirma, em seu artigo *O sentido autofágico*, em *O mundo fora dos eixos* (2005), que se foi o tempo dos filósofos, quando jovens do mundo inteiro confluíam para os cursos de Michel Foucault e Gilles Deleuze, em Paris, como quem vai a um concerto de *rock*, acreditando que as ideias e os conceitos ali apresentados seriam capazes de reinventar o mundo. Frente a essa desilusão com a realidade e a truculência que reduz espantosamente o campo da imaginação, vê-se erguer, e ele mesmo pontua isso, um pensamento de ambições, no máximo sociológicas, que vai tomando o lugar da filosofia e se ocupando de mostrar, servindo-se dos desdobramentos da história recente, o quanto havia de idealismo por trás de tudo aquilo.

Partindo dessa angústia, desse gargalo de estrangulamento – tomando do espanhol o termo *angosto*, o estreitamento – surge, então, o desafio de continuar desbravando a trilha dos conceitos abertos por aqueles filósofos, em vez de reproduzi-los simplesmente ou cair nas armadilhas da redundância tautológica e promover meros esquadrihamentos historiográficos. Assim, o convite é para avançar por meio deles, a fim de pensar, nessa nova cena cultural, que arte é possível num mundo desiludido, e o que pode a literatura. Pois, como diria Ana Cristina Cesar, “O espaço arde. O perigo de viver”. (CESAR, 1993, p. 200). Tal como ela propõe: em períodos curtos, sincopados, pungentes, na consciência de nossos próprios limites. Dessa maneira, antes de bater em retirada, vale correr o risco de criar um espaço de energia onde reine, pelo menos, a esperança de uma outra espécie de vida, que nos abra à possibilidade de repensar o homem, em face do que temos nas mãos.

E por que, então, justamente Ana C. comparece como referência para Bernardo Carvalho? Qual é o recorte nos anos 70/80 que se mostra tão produtora para o prolífico escritor dos anos 90/2000? Sem dúvida, essa é a pergunta que vai norteando toda a *intercessão* que se delineia aqui, pedindo

---

<sup>37</sup> Remissão à Clarice Lispector, em trecho do livro *Água Viva* (1998, p. 20): “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada”.

que se faça um estudo elaborado, atento ao momento histórico em que surgem os autores: globalização do planeta/democratização do país depois da ditadura militar. Afinal, na literatura e na cultura, observam-se traços de posterioridade em relação às construções tanto totalizadoras quanto identitárias. Há um traço diferencial marcando a produção literária dessa injunção Ana/Bernardo, que se ergue sob o signo de uma escrita pós-borgeana, na qual a finitude da linguagem é disposta em dimensões catalogadoras, mas também reconfiguradoras da ficção. O que manifesta uma forma de apreender a realidade multifacetada, irreduzível a uma versão unicista, sob o compasso da mundialização do capital e da pluralidade/performance da arte em tempos de alta culturalização e homogeneização tecnológica.

Vê-se, desse modo, que Bernardo Carvalho foi descobrindo, na obra da autora carioca, elementos que precisavam ser desenvolvidos e que serviriam de resposta a uma certa inoperância conceitual sentida, hoje, principalmente pela crítica literária, e que havia sido erguida por Ana Cristina Cesar, mas abruptamente interrompida, na ocasião, pela precocidade de sua morte. Escolha pertinente pelo fato de que trabalhar com Ana C. implica se abrir para a possibilidade que cada um tem de escapar aos condicionamentos que a cultura de sua época lhe impõe, em nome de uma verdade mais pessoal. Carvalho, portanto, reconhece em sua abordagem teórica como que uma câmera discreta que concilia o rigor da crítica com uma observação atenta do cotidiano, surpreendendo-nos, nessa mínima distância do olhar da poeta, com evidências que nos despertam do estado de narcose que nos arrasta em meio a uma profusão de signos.

Pouco a pouco, então, essa parceria vai divisando uma viga mestra e o traço que garante uma indiscutível originalidade ao pensamento da teoria literária, que toma como pressuposto a espiral dos simulacros, assinalando, a cada passagem, o aprofundamento de uma cisão originária. Além disso, procurando entender melhor a necessidade da superação dos diferentes desdobramentos da disjunção entre vida e morte, por exemplo, – rechaçada, pois uma é coextensiva a outra – e operar o que vimos chamando de síntese não-disjuntiva, recorreremos às análises propostas pelo sociólogo francês Jean Baudrillard, como forma paradigmática de eliminar as demais oposições e os impasses desencadeados a partir daí.

Crítico da sociedade de consumo e da massificação das relações humanas, Baudrillard morreu em 06 de março de 2007, aos 77 anos, aclamado como um dos pensadores mais presentes e contestados no debate público desde o fim dos anos 60. Germanista de formação, afinado com a semiótica de Roland Barthes, aliou a crítica à sociedade do espetáculo à análise dos signos sociais, tendo desenvolvido uma série de teorias que remetem ao estudo dos impactos da comunicação e das mídias na sociedade e na cultura contemporâneas. Partiu do princípio de uma realidade construída (hiper-realidade), discutindo a estrutura do processo em que a cultura de massa produz essa realidade virtual. Os impactos do desenvolvimento da tecnologia e a abstração das representações dos discursos foram, também, outros fenômenos que lhe serviram de objeto de estudo.

Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 11 de março do mesmo ano, em seguida à sua morte, o também sociólogo polonês Zygmunt Bauman, disse que sua obra é fundamental para a crítica dos fetiches contemporâneos, por ser o responsável por um trabalho absolutamente necessário em um mundo obcecado pelas imagens, em que a condição preliminar para qualquer tentativa de melhorar a situação é resistir ao seu poder sedutor e escapar ao seu encantamento. Considera que ele *limpou o terreno*, deparando-se com o vazio, aproximando-se perigosamente do niilismo. Destacou, ainda, a contribuição e a tarefa árdua da sociologia numa sociedade em que as funções públicas foram abandonadas pelo Estado e terceirizadas para iniciativas de mercado ou subsidiadas para a política de vida individual. Hoje, continuaria ele, espera-se que os indivíduos construam, individualmente, usando recursos próprios, soluções particulares para problemas que são comuns e produzidos socialmente. Diante disso, todos precisamos ter conhecimento confiável sobre os modos como os fatos da vida são produzidos e nos confrontam, e essas fontes e raízes não podem ser apreendidas dentro da experiência individual apenas, arremataria.

Nesse sentido, a vida dos homens não pode ser pensada desvinculada da vida das mercadorias. Os corpos se tornaram objetos privilegiados das intervenções tecnológicas, das cirurgias realizadas com ajuda de robôs, da *body art*. Vamos sendo minados pela angústia, pelo medo, pela dúvida, e o nosso niilismo vai nos impedindo de ver o homem como possibilidade. E dada a miséria do mundo, é difícil conceber uma saída para a complexidade da cena atual, sem conceber uma abordagem sociológica que não se indigne e se engaje de algum modo, nem que seja ocupando-se

da crítica da política. Com isso, tocamos o ponto nevrálgico da questão, já que ao longo do século XX, o conceito de crítica se generalizou de tal modo que acabou por diluir seu potencial.

Dessa forma, partimos da sociologia, na análise do fenômeno cultural, para, com a filosofia e a teoria literária, compreender que não deve haver um conceito de crítica desvinculado da sociedade e do sujeito em formas concretas e históricas. E Ana Cristina Cesar e Bernardo Carvalho diagnosticaram, no contemporâneo, um processo de diferenciação cada vez mais acelerado, exigindo uma atualização contínua, posto que as formas de diferenciação não param de se diferenciar. Diferenciação que conduz à formação de estruturas mais ou menos complexas e duradouras, diferentes papéis, comportamentos e posições; bem como o caráter, a riqueza e a variedade das relações constituídas.

Em vista disso, a partir das contribuições de Baudrillard, vemos, para além dele, a possibilidade de uma articulação teórica que avança porque não considera mais a separação entre o sujeito e o objeto, mas acolhe em seu centro os gestos da indiferença como estratégia. Tudo circulando, tudo se tornando comunicação, seja a sexualidade, as imagens ou até mesmo os processos científicos. Tomando, com ele, o simulacro como *o segundo batismo das coisas*, acrescentando que o primeiro é a representação e apontando, como solo fértil para a verificação de tais conceitos, a sociedade de consumo.

Por sua vez, lugar e cerne da simulação, fechada em sua esfericidade, ela é capaz de movimentos de reflexão, mas incapaz de representar-se a si mesma. Encontramo-nos imersos, desse modo, numa situação de contaminação e de reprodução de modelos, que requer um distanciamento crítico para sua compreensão, para não cairmos no estatuto de uma ciência que nada mais sabe senão sintetizar dialeticamente, em proveito hierárquico de uma instância, seu objeto já de antemão fragmentado. Cuide-se para não se resvalar para o dogmatismo das interpretações.

Mais adiante, definindo a simulação como aproximação amigável, mas com intenção hostil, Baudrillard a concebe como uma separação decisiva entre a intenção e a expressão, configurando-se como jogo que se desenrola no mundo das aparências a serviço de um segredo que deve permanecer oculto. A figura da máscara surge, assim, simultaneamente, como a

expressão mais perfeita desse simulacro, pois funciona como um dispositivo de defesa contra esse processo incessante e seu efeito imediato é a criação de um personagem. Assim, ela é não apenas o elemento de mediação entre ator e espectador, mas também entre ator e personagem. Essa mediação tem caráter duplo e intransponível: se o espectador teme o que está para além da máscara, o ator teme o desmascaramento. Como personagem, o ator é duplo: é ele mesmo, ou seja, aquele que não deve aparecer; e a máscara que aparece e é manipulada por ele. O duplo que se delineia na figura do ator evoca a ideia do teatro em Artaud – forma de desaparecimento do sujeito psicológico e emergência da cena total.

No entanto, o que nos interessa não é o simples aspecto de desnudamento ou de ocultação, tampouco a intenção hostil que daí possa derivar. O que importa é conseguir ver a dinâmica provocada a partir de uma ausência que significa, de um personagem que remete a uma presença, pois o simulacro é condição de existência, e por isso mesmo ultrapassa o mero mascaramento e julgamentos de valor. Parte-se de um princípio de equivalência, passando pela negação do signo como valor, até chegarmos ao estágio da reversão e da eliminação do referencial anterior.

Vamos lidando, como se vê, com subjetividades que percorrem a malha do real, com seus espaços intersticiais, suas sombras, suas fissuras, com a finalidade de engendrará-lo. A diferença é que nessa teia fendida vemos *circulando* sujeitos portadores de uma historicidade, com rostos concretos, verdadeiras comunidades textuais identificáveis – mesmo que por meio de iniciais, como nos romances de Bernardo Carvalho –, mas numa dispersão incrível, desviando, criando estratégias de sobrevivência. O indivíduo tendo como tarefa produzir-se como sentido num sistema de trocas de relações, diferenciando-se do resto do mundo.

E para compreender essa lógica, é importante estar afinado ao que sinalizou Borges e perceber que, muitas vezes, a cartografia de um território pode ser inútil, pois se operaria a redundância do ponto em que se encontra a subjetividade e de sua representação coincidente; isto é, faríamos a construção de um mapeamento duplicado – tendo o mapa e o território as mesmas dimensões –, numa pretensa reduplicação da realidade. Haveria nisso um grande desperdício, senão a constatação de uma impossibilidade, porque, na verdade, desde o início, tal empreitada soa falaciosa, uma vez que já começamos algo sabendo que o sujeito não se encontra onde parecia

estar. Passaríamos todo o tempo fazendo, exaustivamente, o recolhimento de rastros, fotografando, de uma forma ou de outra, uma representação da morte – uma mumificação moderna de corpos desaparecidos e momentos passados, numa perspectiva que somente serviria para marcar espaços e zonas limítrofes, num efeito retroalimentador da própria simulação.

Ademais, é importante notar que ao potencializar as claras oposições que se delineiam na ordem do sentido, a ordem do simulacro consolida sua eficácia, fazendo-nos viver de emanções do que já não é, numa compreensão parca das coisas. Ali estaria a imagem embalsamada de um corpo que já não é assim, se é que ainda existe. A imagem de um fantasma, uma sombra, produzindo a morte, querendo conservar a vida. Sem falar que é extremamente questionável a ideia dos sistemas estáveis e de toda a teoria determinista, pois o que se verifica é a instauração de uma incerteza crescente em relação aos posicionamentos dos objetos e, mais precisamente das subjetividades, em determinada estrutura, à medida que se aumenta a precisão dos dispositivos de observação. Em outras palavras, o sujeito vai se esquivando das determinações mensuráveis que se lhe tenta impor.

Como se nota, vivemos sob a égide da incerteza, do medo do desconhecido, numa paranoia de ameaças imprevisíveis e inomináveis ao corpo humano, à propriedade, à vida, facilmente transformados em capital político. Os governos aparecem como guardiões da segurança e salvadores de catástrofes indizíveis, enquanto que os partidos de oposição desenvolvem em benefício próprio um convencimento dos cidadãos de que os verdadeiros perigos são ainda maiores do que os governos deixam perceber. Joga-se com os sentimentos de insegurança e medo como forma de dominação.

Nessa perspectiva, *Medo de Sade* (2000), de Bernardo Carvalho, torna-se uma obra sintomática ao desdobrar uma espécie de brincadeira alternada entre marido e mulher, baseada num jogo de horror e traição, inspirada na filosofia do escritor libertino francês, um mundo de desvirtudes, recuperando um anti-humanismo do início do século XIX, que os faria manter a relação. Nela, cada cônjuge prega uma peça no outro e aquele que tiver mais medo, perde; da mesma forma, quem matar o companheiro se enreda num paradoxo, porque também abdica da própria vitória: quem morre ganha – torna o algoz vítima da morte do outro. Uma escola do medo, uma provação

permanente, em que o acaso, bem ao gosto borgeano, tem seu elemento fundamental. Distribuída ao longo de dois atos, essa *narrativa teatral* propaga os espaços de sombra, aprisionamentos e inverdades. É insuportável a escuridão e assustador o conhecimento do que emerge na penumbra. “Se eu lhe disser o meu nome, é capaz de você não suportar mais a escuridão, nem a minha presença”. (CARVALHO, 2000, p. 15).

Assim, um Barão, associado à figura do Marquês de Sade, com cerca de quarenta e poucos anos, encontra-se preso em uma cela de pedra, o que pôde identificar pelo tato, em virtude de não conseguir enxergar nada quando abre os olhos, sem entender como fora parar ali. Uma semana antes, entregue à devassidão e excessos, dos quais não tinha a menor lembrança, participa de uma orgia, em que tinha havido um assassinato. Agora era tido por louco por repetir incessantemente a pergunta sobre quem era a vítima – *como se já não soubesse*, era o que lhe retrucavam em tom sarcástico de reprovação. Numa situação cada vez mais incompreensível, acha-se ali, conversando com uma voz que não se personifica em nenhum momento, a fim de poupá-lo, conforme chega a dizer, expondo-lhe a falta de lógica pelo desconhecimento da identidade de sua suposta vítima. Ironicamente essa voz lhe devolve suas lacunas, sua falta de sentido e de garantias, seus falsos álibis; afinal, quem não estaria mentindo, já que o fato de não se lembrar dos acontecimentos não isenta ninguém de culpa.

Apostando nas sombras, novamente, como mote para a produção do sentido, Carvalho traça seu gosto narrativo pelo *drama* das instituições (casamento, Igreja, Estado), explorando o poder da contradição e da farsa teatral, subtraindo da visão todas as prerrogativas daquilo que pretensamente se vê. Num processo de dúvida calculada e de sedução neurótica daquele que ousa narrar, mostra sua predileção por quem sabe usar bem as palavras e arquitetar sua verborragia e sua cópula – elas (as palavras) também fazem eclodir a semântica das frases, enchendo-nos ou esvaziando-nos de sentido. Como dizia a voz que não se identifica, não dá para tirar conclusões apressadas, pois tudo à nossa volta pode ser alucinação. Cada um vê o que quer ou continua sem ver, escravo dos sentimentos e, por que não, dos sentidos, quando a visão pode ser o que há de mais terrível. Nessa hora, a cegueira torna-se irritante, e a vontade de conferir significado a tudo também nos leva a ficar perdidos pelos atalhos, interpretando e assassinando, igualmente à revelia, inconscientes do que está morrendo.

Cada um vê o que quer ou o que pode, domina parcamente o sistema linguístico; muitas vezes, expropriado do próprio idioma, da própria terra e de suas relações de pertença e de identificação. Sem amor, entregue ao horror e à traição, morrendo para ganhar, como o casal do segundo ato, inspirado no Barão, que retoma Sade, que ressignifica o espelhamento das imagens que traem, que substituem o amor e os números por um novo código, uma álgebra semântica, que suplementa nossa filosofia e linguagem libertinas. Esse abismo manterá unidos marido e mulher, narrador e leitor, ator e espectador, forjando na escola do medo a máquina do acaso, os paradoxos, a ironia, a descontinuidade e outros escândalos. “[...] aquele jogo que a você e a mim pode parecer insano [...]” (Ibidem, p. 75).

Paradoxalmente, não será por acaso que Jorge Luis Borges nos trará à consciência nossa precariedade, ao sublinhar o caráter arbitrário da linguagem, provocando um caos lógico para demonstrar que a organização do real, a estrutura das línguas e suas regras são incomensuráveis, posto que seu princípio de ordenamento não capta a realidade ao desencaixar palavras familiares, por exemplo, e reinseri-las em novos contextos, à força do absurdo. O escritor argentino, conforme lembra Beatriz Sarlo (2008), argumenta contra a pretensão de captar a realidade na linguagem, ao mesmo tempo em que aceita a necessidade de buscar uma ordem independente da desconhecida e secreta ordem real. Oferece, pois, pelo recurso ficcional das falsas atribuições, uma lógica diferente para o discurso e para a realidade.

A sensação que dá é a de que vivemos num sistema flutuando convertido em um gigantesco simulacro, não em algo irreal, mas um curto-circuito de imagens infinitas e sem referencial concreto. O real já não é o que era, e a nostalgia cobra seu sentido; pujança da verdade, da objetividade, da autenticidade. Escalada do verdadeiro, do vivido; ressurreição do figurativo, produção enlouquecida de realidade e referencial. Falta e excesso. Os objetos e os sujeitos tendo de evanescer para serem compreendidos. Alucinação da verdade, chantagem do real, assassinato do simbólico. Nesse sentido, continua a ressoar a constatação da mulher, exímia narradora, dirigindo-se ao marido, conforme o texto de Carvalho, nas palavras do sádico Barão, ao longo de toda a trama: “Para você, o melhor seria que ele não existisse, ele é a sua fraqueza”. Ele quem? Era a pergunta a ser feita e que o marido não queria arriscar, ficando com o silêncio e a agonia de todas e de nenhuma resposta. Arrastaria consigo o horror da lógica de uma cela escura, o mundo,

onde vivemos confinados, insuportável e incompreensivelmente tentando enxergar, tateando no escuro, traduzindo, cifrando uma verdade que, quando se mostra, perde sua força, porque ninguém mais acredita. A mesma ladainha a cada crise.

Por outro lado, perseguindo a trilha do simulacro, Baudrillard ressalta, agora, os espaços da fabulação, que se espraiam ao nosso redor, para dar uma sensação de falsa realidade. Cidades imaginárias, como a Disneylândia, alimentam, junto às grandes cidades, espaços que fazem proliferar mecanismos de dissuasão, mostrando que o real e o imaginário perecem da mesma morte. Escamoteia-se uma verdade atrás da outra. Sedução, efeito em perspectiva, jogo de espelhos atirando imagens refletidas para todos os lados. Vertigem, perda do cenário confiável; revela-se uma materialidade súbita, surreal, desconfiando-se do privilégio da visão, posto que esta também pode ser simulada, enganada.

Não raro, começam a surgir, então, propostas para se experimentar essa perturbação, como o que se viu na exposição dos vídeos e filmes do americano Bruce Nauman, em setembro de 2005, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, retomada por Bernardo Carvalho, em seu artigo *Circuito fechado*, publicado, na ocasião, na *Folha de S. Paulo*. Nele, o autor analisou as possibilidades da ruptura com a representação, que procura, desde Artaud, transformar o teatro em ação. Para isso, fala das contribuições de Nauman que, sendo da linhagem dos artistas do final da década de 60, parte da contracultura e dos protestos estudantis contra a Guerra do Vietnã, propondo escapar à lógica do mercado e mostrando-se mais interessado na arte como processo e atividade do que como produto que pudesse alimentar o ciclo do consumo.

O articulista está empenhado em mostrar como se pode ultrapassar mesmo a perspectiva artaudiana, que vai abolindo a hegemonia da concepção prévia da cena e da dramaturgia e transferir a ênfase para o processo, para os atores e para o inesperado da improvisação. Segundo ele, no mais das vezes, ainda se vê, continuamente, algo da ordem da representação e da teatralidade: alguma coisa no lugar de outra, um ausente representado por outro, presente. Seria mais produtor buscar romper com a representação fora dela, o artista indo em sentido contrário, buscando no âmago da representação o confronto com seus paradoxos.

E está justamente aí a novidade apresentada por Nauman em sua *Obra de Vídeo para Vigilância (Sala Pública, Sala Privada) 1960 – 1970*, ao criar um circuito fechado de imagens, provocando um curto-circuito na percepção que o espectador tem de si, na representação de si. A proposta é entrar numa pequena sala iluminada, onde há um televisor no chão, num dos cantos. Na tela do televisor, vê-se a imagem de um outro televisor idêntico, também no chão de uma sala iluminada. Até aí é a reprodução, em abismo especular, da imagem do televisor na sua própria tela. Acontece que o problema surge quando o espectador percebe que a sua imagem está sendo reproduzida apenas na tela do televisor reproduzido dentro do televisor, mas não na tela do televisor diante do qual está. Uma câmera no alto da sala capta a imagem do espectador. Mas ele não aparece na tela do televisor, mesmo estando diante dele; aparece apenas na tela do televisor dentro da tela do televisor. A situação é ilógica, algo está errado. É como se já não se pudesse ver diante do espelho, mas só na imagem de um espelho refletido dentro do espelho. Já não é possível entender de quem é o reflexo.

A ausência da imagem naquele primeiro plano é, em princípio, impossível, uma falha na lógica da representação, como ressalta Carvalho, já que a imagem está presente no plano seguinte. Há um salto, um intervalo, na série reprodutiva das imagens e, procurando entender a lógica engenhosa do mecanismo, descreve:

Ele depende de uma sala idêntica e inacessível, a “sala privada” do título da obra, contígua à “sala pública” onde você está. Um espaço duplicado, fechado, paralelo. Você supõe que, na “sala privada”, interdita ao público, haja um televisor no chão e uma câmera no alto, exatamente como na “sala pública” onde você está. A sua imagem de espectador, captada pela câmera no alto da “sala pública”, é transmitida em circuito fechado e exibida na tela do televisor no chão da “sala privada” ao lado. Uma outra câmera, no alto dessa sala vazia e confinada, capta por sua vez a imagem do televisor no chão, já com sua imagem na tela, e a transmite de volta para o televisor na “sala pública” onde você está, fazendo com que você se veja ao vivo apenas na tela do televisor reproduzido dentro da tela do televisor.

Na representação teatral, corpos presentes representam uma ausência – atores interpretam personagens. E é esse mesmo dispositivo que Nauman subverte ao pôr a ausência no lugar onde deveria estar o corpo presente. Onde deveria estar a imagem, o reflexo, a representação ao vivo do espectador, ele põe o vazio, o intervalo, a falta. Em vez de negá-la, rompe a lógica da representação, servindo-se de seus próprios potenciais e paradoxos.

É, portanto, a partir desse contexto, atrelada à simulação, como tentativa de ordenar o caos, que vamos compreender a fabulação, a capacidade e a necessidade de narrar. Fazendo ver que a linguagem se desprende da representação, não se deixando conter nos limites estritos do discurso, da mesma forma que os signos e a realidade se encontram elididos. Assim, a incerteza provocada pela ausência de um solo firme eclode numa *obsessão pansemiótica*, numa fúria que não se deve, simplesmente, pela falta ou pela perda semântica no processo de comunicação, senão pelo excesso, por uma multiplicidade de possibilidades. Dessa forma, a estratégia fatal da contemporaneidade não é, definitivamente, a dualidade, mas a potencialização das contradições, conforme aponta Lyotard: “É preciso supor um poder que desestabilize as capacidades de explicar e que se manifeste pela regulamentação de novas formas de inteligência”. (LYOTARD, 1986, p. 106-107).

E, assumindo a partir de *Ana C.* esse processo de construção do ato de narrar, Bernardo Carvalho, seduzido por esse exercício, responde aos desafios da subjetividade e da teoria, tornando-se objeto para o outro, para ela, deixando claro que no jogo da simulação ganha aquele que se mostrar capaz de passar da metáfora ao objeto. É a função da fabulação para Bergson, o movimento de constituição de um *corpus*, não o mero deslizamento sobre a superfície dos conceitos e caracteres do pensamento, apesar de que parecemos viver numa era de consequências e reflexões. Desse modo, em vez de lidar com os vagalhões do passado, há que se propor a contrapartida: a formação de uma onda que se insurja contra a mediação do discurso simplesmente, substituindo-o pela relação direta com o sujeito, atualizando Deleuze, em *Conversações* (1992): o movimento originando-se a partir de um ponto de alavanca. Recebendo e devolvendo movimento.

Isso exige, por conseguinte, uma maior dilatação de nossa percepção, levando Bernardo Carvalho a querer não apenas a sombra de Ana C., mas perseguindo-a em seu encalço, apagar e potencializar a cada passo os vestígios de sua trajetória, conferindo a seu personagem, em cumplicidade com o leitor, uma identidade e, ao mesmo tempo, a sua negação. É um jogo de luz e sombras, o signo que se quer vazio; o não-sentido capaz de absorção total, perfeito acontecimento da linguagem que assume seu próprio modo de desaparecimento, encenando-o, atingindo, assim, a energia máxima das aparências.

Esse é um mecanismo de sedução, que libera o indivíduo de sua existência contingente para introduzi-lo numa nova ordem simbólica. O grande apelo que nos chama a existir é o outro, uma multivocidade de formas sintagmáticas. Simulação total e plena, que implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. E porque não as domina, experimenta uma impressão de semelhança, pois inclui em si o ponto de vista diferencial; o leitor – observador que nos interessa nessa abordagem – também vive o seu simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista.

De tal sorte que, decididamente, o fundamental não é captar apenas a realidade, mas, sobretudo, os distanciamentos; como num filme de Antonioni. Não bastam as pessoas, mas o ar que existe entre elas. Acostumar-se a novos modos de ver o real, o imaginário ou a alucinação. Diante de um mesmo fato, por exemplo, as calamidades de um mundo devastado pela guerra, Rossellini se perguntava: “porque isso acontece?”; ao passo que Antonioni questionava: “o que, afinal, acontece?” Este trata de uma arte capaz de se aproximar, como nenhuma outra, das coisas, das pessoas, do tempo, mas quanto mais chega perto, menos nítida se torna, mais instaura a incerteza. Capta o homem tateando num mundo que não domina, pois o sentido não está dado, é preciso buscar, sem saber ao menos o que buscar, quanto mais o que se vai encontrar.

É, pois, aterradora, em Bernardo Carvalho, essa consciência. Estamos num mundo sem reflexão, onde a violência da realidade obriga o sujeito a deixar de pensar para agir, cedendo ao senso comum, ao simplismo e ao pragmatismo cínico, recorrendo a preconceitos e a ações impensadas. Não é um mundo menos hipócrita, é um mundo pior, um mundo sem arte – no qual a arte, aceitando a pecha de ilusão e perfumaria, conforme ressalta, cede ao consenso da realidade e passa a funcionar como jornalismo e *sociologia*.

Por isso, a importância do giro, de um torque a mais. Nesse cenário desiludido em que muitos só sabem repetir os grandes pensadores, não se produz pensamento; tomam-se partidos: vozes da ponderação e do conhecimento de causa. As ideias veem-se reduzidas a representações sociais. Basta que cada um fale e seja representante do seu grupo social. O que conta não é o teor delas, mas que sirvam para identificar o lugar social de quem as manifesta. Num mundo em que o jornalismo substitui cada vez mais a filosofia e em que a arte se esconde como discurso para se

apresentar como espelho de uma realidade unívoca, o desbaratamento das ideias reproduz as polarizações. E gera, por sua vez, um consenso em torno da realidade como um campo de forças autônomo, um teatro de ação e reação, imune à reflexão e à inteligência.

Com isso, Bernardo, jornalista, não deixa de reconhecer o terreno resvaladiço sobre o qual está construindo sua literatura, num esforço de fugir dos livros relatório de atividades, de experiências, de intenções, de finalidades, como salientou Deleuze (1992), movendo-se entre o *jornalista autor* e o *jornalista crítico*. E, saindo em defesa de uma especificidade criadora para a literatura, propõe, ainda, outras questões: “Para que serve o teatro?” – mesmo esse que temos em mãos, que serve de título ao romance que analisamos – a partir da leitura que faz da recente publicação espanhola dos artigos e palestras do dramaturgo francês Enzo Cormann. Ao que responde que consiste em reinjetar subjetividade num corpo social entrevado pelo uniforme demasiado estreito do pragmatismo econômico e do realismo oportunista, que reivindica para si uma pretensa objetividade, condenando ao mesmo tempo toda produção subjetiva à impotência, ao ridículo.

Valoriza, como destaca na obra do argentino Juan José Saer, o poder cômico e libertário da dissonância, a resistência a partir de um lugar deliberadamente desconfortável. Por outro lado, parece ainda não ter compreendido que esse lugar sempre em conflito com o que o cerca, lugar sempre fora do lugar, converta-se, ao mesmo tempo, em condição de possibilidade da reflexão e da criação literária, que faz com que as palavras ganhem especial pertinência a despeito do socialmente dilacerado. A experiência estética ainda é uma das nossas últimas liberdades, mas se encontra em constante ameaça, e o mundo precisa ser reconstruído pelo texto, como acontece no teatro.

É importante não perder de vista a consciência de que escrever e recriar o mundo em palavras, em vez apenas de refleti-lo é um desafio, como salienta Carvalho; em contrapartida, não é garantia de vê-lo surgir cena por cena diante dos nossos olhos. A grande questão é não perder o referencial sócio-histórico da literatura, sob pena de também cairmos no mesmo posicionamento dicotômico e relativista que atacamos, cegos ao narcisismo ocidental, envolvidos em pesquisas muito particulares, ensimesmados em problemas muito localizados. A literatura é a exaltação da invenção, a recordação de quem talvez não estivesse lá, mas está aqui agora, contando o que não

viu, repetindo, manifestando pela obsessão dos detalhes mínimos, questões aparentemente irrisórias – conforme destaca –, articulando, na dúvida, a matéria do narrado, posicionando-se na contracorrente, de maneira ingrata, sem poder festejar com a maioria. Dá, pois, ao seu leitor apenas a consciência de sua liberdade para inventar, ainda, outras realidades. Para ele, a utopia da literatura abre um universo onde se pode alojar a imaginação e evitar reduzir o desígnio que lhe escapa ao sentido de uma função. No entanto, ao transformar o mistério e a inutilidade em criação, a literatura acaba por ganhar, na contramão do que persegue, um caráter e uma funcionalidade.

Será, enfim, via Kierkegaard, que se tornará mais produtiva nossa leitura dessa tensão dialética produzida, já que o autor dinamarquês se insurge contra Hegel para instaurar um caminho possível para a subjetividade, uma saída que nos faça encontrar um lugar habitável nessa construção imensa do edifício histórico e do sistema global. Assim, insistirá na necessidade de uma apropriação subjetiva da verdade, pois se trata de fundamentar algo que esteja ligado à raiz mais profunda da existência. Nesse sentido, as contradições não precisam ser resolvidas, porque em constante tensão o indivíduo não escolhe um ou outro de dois contrários, mas a sua unidade na própria contrariedade e os mantém a ambos diante de si. “As ideias de subjetividade e de união das contradições são ligadas entre si”. (GILES, 1975, p. 13).

De tal sorte que não haverá um estado de repouso, mas o *espaço do negativo*, como já dissemos, constantemente evocado, posto que revelador do positivo, da imagem e do movimento do pensamento e de sua temporalidade. Afinal, “o negativo é aquela inquietação eterna do pensamento, separando e ligando, que faz com que o pensamento não possa parar um só instante, pois é ele que impulsiona o próprio pensamento; é o infinito do pensamento”. (Ibidem, p. 14). Portanto, movimento, tempo e infinito, espaços da negatividade, fazem eclodir a síntese não-disjuntiva, uma vez que a antítese permanece sempre, presente na síntese. A incerteza e a contradição continuam e serão a força para a intervenção no campo da cultura, em busca de um espaço de reflexão mais profunda, uma inquietação nas relações mais imediatas, uma paixão pela ambiguidade. Em suma, a potencialização da ironia e do paradoxo, para além do que se conhece delas no âmbito de meras figuras de linguagem, mas como forma de ser, uma intuição do mundo, um caminho para a individualidade.

Encontra-se, pois, aberta uma nova cena para a cultura – entre ameaçadora e promissora. E não dá para fechar os olhos e negar o poder que ela tem de mobilizar, como o que se viu na repercussão da montagem do Teatro da Vertigem, com a peça *BR-3*<sup>38</sup>, sob direção de Antônio Araújo e texto de Bernardo Carvalho. É, ironicamente, um sintoma que estejamos vivendo um grande momento, que conclama todas as energias de criação para as transformações que somos chamados a fazer. E, como bem lembrou José Celso Martinez Correa, em seu comentário *BR-3 conquista para o teatro o poder da grande arte*: “Nenhuma sociedade decadente produz uma obra assim. O teatro passa a ser o lugar da energia produtora, da alegria criativa capaz de enfrentar os impasses que a violência não resolve. São atores todos os que propiciaram o início da transformação do esgoto do Tietê em Ouro”.

De fato, *BR-3* compreendeu, antes de mais, um percurso geográfico por diferentes “Brasis”, oferecendo um recorte endógeno e umbilical – dada a trajetória, de Brasilândia, bairro da periferia da cidade de São Paulo, passando por Brasília, até chegar a Brasileia, no Acre –, evidenciando um caminho para dentro e uma análise tripartida da periferia-centro-periferia. Se essas três cidades, em função de seus nomes, parecem reiterar uma ideia de Brasil, suas realidades contradizem a unidade presumida e revelam as várias formas de percepção e de pertencimento à nação. Interessante notar o poder de uma intervenção como essa, quando o autor parecia negar um papel ou uma função para a literatura, sob pena de polarizá-la em seu discurso. Entretanto, a despeito desse seu posicionamento, vale atentar para o fato de que continua a valer a sua fidelidade a um projeto que não pretendeu a reprodução fotográfica nem documental desses três locais, como advertia também Ana Cristina, senão a maneira como nossa sensibilidade e nossa imaginação podem ser provocadas por esses espaços. Nesse sentido, importa mais o modo como esses lugares o atravessaram em detrimento de uma fidelidade mimética.

Cumprido destacar, nesse empreendimento, a possível identidade brasileira: móvel, flutuante, fluida como a própria água do espaço cênico explorado, seja no Tietê, em São Paulo, seja na Baía de Guanabara, no Rio, num jogo de precipitações e fluidificações, que é, talvez, para onde essa discussão se encaminha, segundo afirmou o diretor. A travessia do rio ou da baía refez, teatral e

---

<sup>38</sup> *BR-3* foi apresentada em São Paulo, no Rio Tietê, de março a maio de 2007 e no Rio de Janeiro, na Baía de Guanabara, por ocasião da 8ª. edição do Festival Internacional de Teatro Riocenacontemporânea, de 13 a 28 de outubro do mesmo ano.

ficcionalmente, a experiência da viagem que está na origem do projeto, por meio das oficinas propostas em cada lugar tematizado, articulando ficção, registros de viagem e materiais de pesquisa com a organização social urbana brasileira e a proliferação de igrejas, templos e seitas, bem como a relação entre a criação de cidades e cidades dentro das cidades, pois se multiplicam os dispositivos de segregação interna do espaço urbano e a fundação de religiões.<sup>39</sup>

De tal modo que as profecias, cálculos de poder, visões e negócios, templos erguidos e vidas arruinadas, fazem-nos ver a identidade pelo viés da instabilidade, do precário, do estar em constante modificação. Mesmo os personagens vão se transformando à medida que entram em contato com o outro e absorvem coisas, ressaltando que é do choque com o outro, dessa ida de encontro ao outro que a identidade se mobiliza. É um jogo de travestimentos, ambiguidades e equívocos, alternando-se ou se confundindo durante o espetáculo. Angela Materno (2007) destaca os espelhamentos, as duplicações, trocas de nomes e de papéis, o texto se constituindo como estrutura instável de aproximações e distanciamentos, num jogo de duplos, de espelhos e alteridades, além da duplicidade de nomes e de designações: Jovelina/Vanda, Zulema Muricy/Tia Selma, Evangelista/Pastor, Jonas/Douglas, Jonas/Judas. Segundo ela, de vários modos, os planos e cortes verticais e horizontais interagem em *BR-3*. À horizontalidade da viagem por terra (referente ao processo de pesquisa do espetáculo) e da viagem pela água (encenação) corresponde a presença do mapa (da linha gráfica) como um dos elementos estruturais da dramaturgia, ativando, como não podia deixar de ser, figuras caras ao universo borgeano, já mencionado aqui, em que o espelho remete o espectador para as questões da imagem e da visualidade, e contrapõe o mapa ao labirinto. Mapas e espelhos, localizações e miragens, mapas e corpos.

No Rio, onde assistiu ao espetáculo, Angela Materno conta que o público embarcou numa balsa coberta, com capacidade para cerca de cem espectadores, sentados em cadeiras giratórias, de onde assistiam às cenas, que ocorriam, alternadamente, dentro da balsa, nas águas da baía ou em

---

<sup>39</sup> Apesar de *BR-3* vir após a Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem em seguida às encenações de *O Paraíso Perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000), a contribuição do texto de Bernardo Carvalho retoma esse seu interesse e, por que não do grupo, pelo evento religioso, a partir das observações acerca da lógica peculiar que garante uma igreja evangélica a cada esquina de Brasilândia e em cada povoado, ao longo dos mais de quatro mil quilômetros percorridos de São Paulo ao Acre, conforme destaca, além do caráter místico de Brasília – celeiro das seitas mais ecléticas, que vão do Vale do Amanhecer a outras manifestações originais – e de Brasileia, berço do Santo Daime. Tudo isso não nos deixa indiferentes, ainda, à investigação “Religião na América”, feita por ele, como enviado especial da *Folha de S. Paulo* aos Estados Unidos, a respeito das religiões e sua influência no panorama eleitoral norteamericano, abordado no Caderno Mais!, de 17 de agosto de 2008.

determinados trechos ou margens. Essa oscilação de distâncias desdramatizava o ritmo do espetáculo, possibilitando certos momentos de distensão do olhar que se achava dividido entre a focalização das imagens cênicas e o plano aberto da paisagem. Nessa perspectiva, ganhava maiores contornos a figura emblemática da sombra – constantemente evocada na ficcionalidade de Bernardo Carvalho – entre os recortes de luz e um certo efeito de massa produzido pelas águas espessas e pela noite densa, conforme destaca (MATERNO, 2007, p. 234): “Massa líquida e massa noturna, a partir das quais as cenas ganham forma e luz, permanecendo, entretanto, em tensão com o espaço difuso da paisagem noturna”.

O autor segue sua fixação no deslocamento e na movimentação. O olhar do espectador se desloca; ora por uma certa extensão e profundidade, concentrando-se nas cenas, irradiadoras de luz; ora imergindo numa visão panorâmica, devolvido à escuridão. A noite cumpre aí um duplo papel, tal qual os personagens, pois é matéria da paisagem da peça e é centro de obstáculo à visão. Ao evidenciar a sombra e os recessos de penumbra que dificultam o que se vê, torna-se, também ela, a personificação do que se vê, contracenando com o espetáculo, redimensionando as noções de proximidade e distância e intensificando as tensões visuais. A noite disputa e interfere no olhar do espectador, seja porque traz seu excesso de informação, seja porque obscurece ou tende à dissolução das imagens e das vozes. Nesse espaço sombrio, encontra-se, pois, a riqueza semiótica de tensionamentos espaciais e cênicos, performáticos, que possibilitam um desdobramento da perspectiva do olhar e de toda a sensorialidade, para aquilo que não se vê, mas que vive e prolifera ali. O contato com a noite é, então, decisivo, uma vez que faz brotar seres, coisas e cores da profundidade de sua natureza obscura.

Analogamente, retomando a proposta de Bergson, a respeito de uma autotemporalidade da narrativa e das imagens, uma diferente percepção espaço-temporal também se faz notar, já que mesmo a visualidade denota uma categoria anacrônica do tempo, consoante com o que propõe Didi-Huberman, pois diante de uma imagem, por mais atual que ela seja, o passado não cessa de se configurar, uma vez que a imagem só se torna pensável a partir de um trabalho da memória. E diante de uma imagem antiga, por mais antiga que ela seja, o presente não cessa de se constituir, pois é a partir dele que a olhamos. Assim, se no Tietê, por exemplo, o percurso era retilíneo, na Guanabara, tem-se a circularidade especular uma vez mais, o que vai interferir sobremaneira na

linearidade da narrativa e no fluxo dos episódios relatados, como bem pontuou Angela Materno (2007, p. 235):

A forma circular problematiza, a princípio, a noção de direção, e conseqüentemente as referências de começo e de fim. Ela pressupõe a recorrência. Se na Baía de Guanabara esta circularidade do espaço resiste, em parte, à linearidade da narrativa, esta também aponta, entretanto, em função de suas ambivalências e da própria duplicação de nomes e de papéis que opera, para uma certa imprecisão do sentido (no sentido, inclusive, de direção), na medida em que ao trocarem de identidade, as personagens descontinuam o seu caminho ao mesmo tempo em que nele prosseguem – elas, de certa forma, recomeçam.

A proposta, pelo que se viu, bem ao gosto borgeano, por sua organização conceitual do espaço e sua hipótese de inclusão do infinito (a espiral que faz o movimento recomeçar indefinidamente), conforma um paradoxo visual, posto que além de induzir a existência de um infinito espacial encerrado num espaço de representação finito, dialoga com a disparidade entre o que pode ser logicamente visto e o que pode ser sensorialmente percebido. “A circularidade infinita está nos labirintos, nos espelhos postos diante de outros, nos relatos que incluem outros relatos e nos sonhos que incluem outros sonhos e outros sonhadores sonhados”. (SARLO, 2008, p. 107). Tudo desestabilizando o princípio de identidade substancial. De tal forma que é muito incômodo esse estado de permanente viagem, de interiorização, de internalização. E o espetáculo quis trazer o espectador para saborear isso, de dentro do rio, de dentro da baía, a fim de redescobri-lo, ressensibilizá-lo, mais que simplesmente ressignificar o rio, esse Tietê que também corre para dentro, para o interior do país, paradoxo de um fluxo estagnado; ou essa Guanabara soturna e contraditória, cartão-postal, referência turística, mas também águas pesadas e oleosas, que fazem com que a silhueta da cidade fique ainda mais distante entre a luz e a sombra da noite.

Outras temáticas, ainda, continuaram pulsantes nesse projeto de Bernardo Carvalho. A fronteira, que não deixa de ser um aspecto tratado, assim como em *Teatro* (1998), vislumbrou essa passagem, lugar privilegiado para a discussão da identidade problemática de indivíduos e territórios *ilocalizáveis*. Para Angela Materno, esse termo serve para designar que não são fáceis de localizar porque ou não coincidem com seus contornos, ressaltando ainda mais suas sombras e

vazios, seu anonimato (como os que se encontram expatriados ou expropriados da própria língua ou nação<sup>40</sup>); ou porque a justaposição de referências de espaço, tempo e religião os multiplica.

Do mesmo modo, essas realidades ilocalizáveis tensionam as instâncias do fictício e do imaginário, presentes na própria matéria temática referida e produzida pelo espetáculo, como bem destacou a autora, promovendo uma oscilação contínua entre presença e ausência. O simulacro instaurado a partir da aparição daquilo que não pode estar presente, aparição de uma ausência, como se dá quando um objeto encena e evoca outro, descolando a experiência da evidência, de maneira que os mundos referenciais sejam evocados e suprimidos ao mesmo tempo. Proximidade e distância, construção e diluição, aparecimento e desaparecimento, orgânico e inorgânico, humano e animal não interessam, aqui, como opostos que se excluem, mas como suplementação que expõe a própria fragilidade da subjetividade, que se confronta com suas condições de existência e seus desafios. Condição inelutável a ser trabalhada e desdobrada na abordagem dos paradoxos entre as fronteiras e zonas de indistinção que, por mais que apaguem a presença dos atores na relação com o espaço cênico, o que agoniava os atores de *BR-3*, deixam entrever a luz que há na sombra, na dispersão.

Essa fluidez e esse hibridismo apontados nos dão, pois, uma maior compreensão do mundo tal como o conhecemos hoje. Provocam-nos a pensar a literatura como esse campo teórico do diálogo, para dar cabida a todos os discursos, sem, contudo, incorrer na redução que tende a relativizar um ou a dar exclusividade a outro, tampouco impondo a mera pluralidade inocente. Assim, se por um lado, reconhecemos e legitimamos tendências, por outro, não privilegiamos o monopólio de uma sobre a outra, posto que isso esvaziaria o caráter da literatura. Afinal, o mundo tal qual o concebemos, como ressalta Terry Eagleton, em *Depois da Teoria* (2005), é de origem recente, a despeito de sua aparência sólida, e boa parte da comunidade global que vemos à nossa volta foi formada há bem pouco tempo via projetos coletivos revolucionários. Dessa forma, a crítica do caráter normativo terá de dar conta de que mesmo as normas são inevitáveis, bastando, para isso, atentar para a linguagem. Aqui, como não podia deixar de ser, a síntese da *dialética*

---

<sup>40</sup> Como acontece com o protagonista Daniel, de *Teatro* (1998), impedido de narrar em sua própria língua, e com os adolescentes de Jardim Paulistano que, mesmo estando na escola, são incapazes de escrever, relatar por escrito suas experiências ou ideias, como observa Bernardo Carvalho ao se referir à oficina de criação de textos por ele oferecida em Brasília.

*kierkegaardiana* se impõe, pois da mesma forma que não é possível viver em um mundo inteiramente feito de diferenças, é estritamente necessário formar identidades se quisermos sobreviver. “É verdade que, num mundo de puras diferenças, ninguém seria capaz de dizer qualquer coisa inteligível”. (EAGLETON, 2005, p. 29).

Cabe imaginar novas formas de pertencimento – que, em nosso tipo de mundo, tenderão a ser múltiplas, em vez de monolíticas. Se homens e mulheres necessitam de liberdade e mobilidade, também precisam de um senso de tradição e pertencimento. É preciso estar empenhado em delinear novas relações entre globalidade e localidade, diversidade e solidariedade. As ideias culturais precisam mudar com o mundo sobre o qual refletem, mesmo as teorias mais rarefeitas têm uma raiz na realidade histórica e a crítica da cultura tem de ser capaz de prestar contas, em alguma medida de seu próprio surgimento, de seu desenvolvimento e de suas falhas. Essa autorreflexão crítica é o que conhecemos como teoria, essa nova autoconsciência sobre o que estamos fazendo.

A questão que nos colocamos é agora a da possibilidade de se flexibilizar a teoria sem que ela se desfaça, pois tendemos a ser, invariavelmente radicais, se não facilmente disciplinados. Além disso, temas como literatura e história da arte não têm um óbvio retorno material, tendem a atrair aqueles que olham com suspeita as noções capitalistas de utilidade. Por isso, acreditamos, como bem assinalaram Bernardo Carvalho e Ana Cristina, que a mera falta de propósito é uma questão profundamente subversiva.

De toda maneira, a arte e a literatura abrangem um grande número de ideias e experiências difíceis de conciliar com o quadro político atual. Elas também levantam questões sobre a qualidade de vida num mundo onde a própria experiência parece precária e degradada. Como, em tais condições, e antes de qualquer coisa, produzir uma arte de valor? Não teríamos de mudar a sociedade a fim de crescer como artistas?

Em vista disso, a arte nos encoraja a simular e a fabular, fantasiando e desejando. Pois estar dentro e fora de uma posição ao mesmo tempo – ocupar um território e ficar vagando ceticamente pela fronteira – é, com frequência, de onde brotam as ideias mais intensamente criativas. É um

lugar cheio de recursos para se estar, mesmo que nem sempre seja isento de dores. É preciso imprimir a marcha do espírito de uma extremidade a outra, para evitar a cristalização de uma ideia em palavras ou a sua evaporação em lembranças.<sup>41</sup>

## **2.2. Por uma estética borgeana**

E a lição cosmopolita e nacional necessária para compreender essa estratégia nos vem de Jorge Luis Borges. Integrante de um grupo restrito de escritores conhecidos no mundo inteiro, sua literatura é mais forte que a literatura argentina e mais sugestiva que a tradição cultural a que pertence. Ele navega livremente na corrente universalista da literatura ocidental. Tanto que, a despeito do estado atual das coisas, sua imagem chega a ser mais poderosa que a da literatura argentina, ao menos do ponto de vista europeu, segundo Beatriz Sarlo (2008), já que sua obra pode ser lida na Europa sem uma única alusão à região periférica em que a escreveu. Onde se obtém uma escrita borgeana inteligível para além dos limites de uma mera nacionalidade e em prospecção e diálogo na obra de outros autores, como os que analisamos aqui.

Não obstante, o que poderia ser um reconhecimento não deixa de ser uma perda, uma vez que, se por um lado é um ato de extrema justiça estética, por outro tende a desprezar a prerrogativa latinoamericana de trabalhar dentro de sua tradição cultural riopratense e do século XIX argentino, conforme pontuou a autora. “Não se trata de devolver Borges a um cenário pitoresco e folclórico que ele sempre repudiou, e sim de permitir que converse com os textos e os autores a partir dos quais produziu suas rupturas estéticas e suas polêmicas literárias”. (SARLO, 2008, p. 14-15). Privilegia-se, então, uma literatura de conflito. Ele escreveu num encontro de caminhos, não se instalando por inteiro em nenhum lugar, deslocando-se na crista de várias culturas que se tocam ou se repelem e desestabilizando as grandes tradições ocidentais.

Dessa forma, evitou as armadilhas da cor local, juntando fragmentos dispersos de outros nomes da literatura argentina, inventando uma tradição cultural para esse lugar periférico que é seu país. Nesse sentido, o que se consagrou como uma estética borgeana encontra-se, hoje, atualizada nos

---

<sup>41</sup> Como bem destacou Bergson em *Matéria e Memória* (2006, p. 284).

autores que analisamos, quando os vemos rearmar uma tradição literária cosmopolita que lhes permitiu (no caso de Ana C.) e ainda permite (Bernardo Carvalho) recortar, eleger e percorrer sem preconceitos as literaturas estrangeiras, em cujo espaço eles se movimentam com a desenvoltura de um personagem marginal que faz livre uso das culturas. À maneira borgeana, podem propor, portanto, como salienta Sarlo, uma leitura enviesada das literaturas ocidentais, pois, da periferia, imaginam uma relação não dependente com a literatura estrangeira, porque não se sentem estranhos entre os autores e culturas com as quais lidam. Assim, encontram sua originalidade como escritores críticos que discorrem sobre tópicos importantes da teoria literária contemporânea, concomitantemente ao seu próprio fazer literário, à medida que discutem, tal como ele, a teoria da intertextualidade, os limites da ilusão referencial, a relação entre conhecimento e linguagem, os dilemas da representação e da narração. Herdeiros da máquina literária borgeana, no dizer da teórica e ensaísta argentina, ficcionalizam essas questões em suas proposições teóricas e filosóficas.

O brilho da distância irônica dessa tradição pós-borgeana antiautoritária procura o tom da suspensão dubitativa não perseguindo nenhuma resposta que organize o panorama filosófico e ideológico, pois: “A ironia desalenta quem insiste em fixar um sentido, mas também frustra quem pensa não haver nenhum sentido em pauta”. (Ibidem, p. 20). Levando-nos a seguir na esteira de um escritor que, paradoxalmente, constrói sua originalidade pela via da citação, da cópia, da reescrita de textos alheios, porque desde sempre pensa a escrita a partir da leitura e desconfia da possibilidade de representação literária do real. Apela, por sua vez, a leitores também diversamente identificados no mapa da cultura.

A porosidade e o conseqüente apagamento dos limites para quem se localiza na fronteira dá, então, a esses autores uma inflexão própria no cruzamento com outros domínios culturais, liberando-se de estigmas e estabelecendo um território original que lhes permite implantar a própria diferença em relação ao todo da literatura. Aí nesse lugar as conexões são todas possíveis, tudo está por fazer, de modo que é possível inventar uma origem para si e instaurar o rompimento com filiações previsíveis, criar seu próprio universo de enunciação. É um espaço rico e denso de novas leituras, de negociação e articulação da tradição. De tal sorte que vão tecendo seu discurso nos fios de todas as culturas que os atravessam, livres de parentescos obrigatórios, transformando,

inclusive, os relatos e personagens já escritos por outros. A intertextualidade e a apropriação enriquecem por deslocamento e anacronismo os textos que daí surgem. Tornam-nos menos previsíveis, mais originais e surpreendentes; destroem a ideia de identidade fixa de um texto, de um personagem, de um referente anterior. E, por extensão, a ideia de autor e de escrita original, pois o sentido se constrói no espaço da fronteira entre o tempo da escrita e o tempo do relato, entre o tempo da escrita e o tempo da leitura.

Esse distanciamento permite, desde Borges, um deslocamento geográfico, cultural e linguístico privilegiado, exercido pela condição latinoamericana, que não suscita sínteses integradoras, mas potencializa as forças da imaginação enquanto liberta o escritor e seus leitores da mera repetição cotidiana e da experiência rotineira, destaca Beatriz Sarlo. Afinal, “[...] a literatura é interessante porque deixa abertas todas as brechas da identidade, porque suspeita da experiência direta como fonte de autoridade sobre o discurso” (Ibidem, p. 62), além de deixar claro que o processo e as condições históricas de enunciação tendem a modificar os enunciados.

O sentido é, então, um efeito frágil, ligado à enunciação, como destaca ela, deixando entrever sempre algo novo, posto que a produtividade estética e ideológica da leitura torna impossível a repetição, já que um texto (entenda-se aqui em seu sentido mais amplo) não tem como ser idêntico ao seu duplo, não havendo nenhum espelho capaz de transposição exata. “E mais não quer saber a outra, que sou eu, do espelho em frente”. (CESAR, 2002. p. 69). Tudo é absolutamente original, e *Ana C.*, para Bernardo Carvalho, ou *Pierre Menard*, para Borges, por exemplo, reclamam para si a originalidade, uma vez que todo sentido novo surge da leitura ou da escrita em contexto, desfazendo até mesmo a suposta inferioridade da fronteira. Todos têm as mesmas prerrogativas.

E, se é bem verdade que cada escritor cria seus precursores<sup>42</sup> – transformando nossa concepção de passado e modificando o futuro, como o diria Borges a respeito de Kafka e seus intercessores, remetendo-se à obra de Kierkegaard –, a leitura e o exercício de autorreflexão que somos chamados a fazer implicam uma colaboração e uma cumplicidade, devendo ser parte do que

---

<sup>42</sup> Borges, em *Kafka y sus precursores*, aponta: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”. (BORGES, 1945, p. 109)

somos, não havendo necessidade de batalhar para sair da própria pele para, então, fazer críticas fundamentais à nossa situação. Não é preciso se colocar num espaço exterior metafísico para se reconhecer a injustiça, por exemplo, mas é necessário um certo grau de atenção à vida, que faça com que o nosso nível de consciência a respeito do que acontece se transforme em ação possível. Estamos num lugar de perigo, como afirmaria Deleuze a respeito da dobra<sup>43</sup>, organizando ruínas entre culturas e modos de ser, que nos unem, muitas vezes, separando-nos e de onde nos é possível uma criação incrível, uma vez que vivemos também da instabilidade, da intermitência e das f(r)icções produzidas por essa dobra. Viver na fronteira é condição de nossa própria história e da literatura que escrevemos, ao preço de mudanças, deslocamentos e semelhanças, coincidências e falsos reconhecimentos.

Assim, ainda que Bernardo Carvalho não consiga ter uma visão perspectiva de sobrevoo sobre a literatura que faz, porque é impossível uma situação que se situe a si mesma; em contrapartida, nesse impasse, tem muita argúcia para perceber o que está em voga. Por isso, carrega na elaboração de suas narrativas e personagens, em nome de uma liberdade criadora, pois quer saber quanta clareza um ser humano é capaz de suportar, uma vez que acredita na possibilidade de uma arte capaz de vencer o diletantismo, para produzir um pensamento *original*. Provoca, dessa maneira, lançando mão do recurso da fabulação, mesmo em seus ensaios analíticos, com vistas ao abandono da banalidade até que se possa vislumbrar o que se tem produzido de fôlego. Para ele, ver já é uma operação criativa de esforço, e um artista não deve ser prisioneiro das regras que seu tempo lhe tenta impor. Busca, pois, exercer essa reflexão pela via da ironia e do paradoxo, reivindicando uma superfície gretada e de estrutura simples, mas baseada em relações complexas e tramas que combinam a apropriação de gêneros e o cruzamento de discursos.

Herdeiro da tradição borgeana e seguindo a esteira apontada por Ana C., faz-se atento aos bons leitores, “mais singulares que os bons autores” – conforme destaca Beatriz Sarlo (2008, p. 93) –, que redigem leituras, consideradas a base sólida para a literatura, mais que a imaginação de novas peripécias. Confirma-se, assim, a estética borgeana: a teoria da escrita como reescrita de leituras e não como escrita de invenções. A aprendizagem da literatura dando-se a partir da tradução e da

---

<sup>43</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

versão, que são modalidades maiores da produção de textos, um campo de liberdades irrestritas e todas as promessas da arte combinatória.

À semelhança do escritor argentino, Carvalho problematiza as questões da linguagem, da narração e da representação, provocando a proliferação de sentidos sob o imperativo de construir tramas perfeitas, bem amarradas, procurando driblar o fantasma da referencialidade e da representação presentes para quem se encarrega de escrever narrativas. Nesse sentido, sua ficção provoca e permite pensar, refletir sobre o emaranhado de proposições arquitetadas no texto, num mundo perturbado pela regularidade e por uma realidade insuportável. Não deixa de haver aí uma leitura intelectual e filosófica do escritor crítico que examina a teoria e joga no limite instável e inseguro entre a verdade, a ficção, a produção de conhecimento e a cena cultural contemporânea, sobretudo quando escreve seus artigos. Com isso, afeta a realidade de seu entorno que, ironicamente, também se encontra refletido e incluído, forçando os limites da lógica, incongruente com a experiência pela ação dos paradoxos explorados.

E exemplos não lhe faltarão, na ânsia por esse tipo de demonstração, como o caso de Paul e Patricia Churchland, professores de filosofia da Universidade de San Diego. Fascinados pela neurociência, eles antecipavam, com entusiasmo, o dia em que seria possível prevenir o mal social, instalando mecanismos coercitivos no cérebro de maus elementos que, ao menor sinal de raiva, seriam derrubados automaticamente por uma boa dose de medicamento. Bernardo usou disso para ironizar e advertir, que não é esse o potencial que a fábula tem de propor soluções para a barbárie em que nos encontramos. Fazendo-nos ver que alternativas como essa têm encontrado cada vez mais adeptos que reproduzem inadvertidamente a sua propagação, dado que não se veem mais em condições de refletir sobre o que têm à sua volta. Restando a expectativa de que os que ainda conseguem rastrear as consequências da ficção continuem pensando.

Como se nota, o esforço necessário é de grande envergadura e o autor pede força; reconhece o tropeço na verdade, a fim de revelar algo mais profundo. A verdade que o artista procura deve vir da interação entre o fazer e os sentidos que decorrem desse processo. É preciso ouvi-los, eles podem vir justamente do paradoxo do encontro entre os opostos, eles têm a virtude de avivar os obstáculos sobre os quais se ergue a literatura e a filosofia. E, para se liberar o pensamento e a

criação, exige-se coragem, pois mesmo que cada época tenha o seu academicismo, conforme salienta, é necessário, antes de tudo, acreditar no próprio caminho, ainda que todos sigam por outro. Só essa iniciativa já faz valer a pena uma errância corajosa de alguém que não segue a mesma cartilha que os demais. Chega a citar Henri Matisse, que confidenciou certa vez, que durante toda a sua vida se sentiu acuado porque não pintava como os outros. Tal declaração revela um dos fundamentos mais libertários da contemporaneidade: a afirmação da autoria como individualidade irreduzível o que, para Borges, em muitos de seus contos, é tido como algo irrelevante.

Para o escritor argentino, a paráfrase, a citação velada, as atribuições verdadeiras e falsas fortalecem a perspectiva sobre a propriedade e a originalidade do escrito, que só responde à situação de enunciação e leitura. Assim, proclama a natureza porosa do literário e o elogio do leitor, conferindo verossimilhança ao ficcional ou afetando a consistência da realidade, conforme lhe pareça. “Os sábios de Tlön inventam filosofias do “como se” não apenas para interpretar o mundo, mas também para modificar o modo como o percebemos [...]”(Ibidem, p. 118).

A percepção logo se imprime sobre o mundo e o adapta à forma segundo a qual é pensado. Vale notar que o que Borges propõe no âmbito do literário acaba por influenciar uma geração de escritores e pensadores que, seguindo a sua trilha, começam a trabalhar diferentes versões de abordagem da “realidade”, em suas obras, na contramão do senso comum. Essas questões desenvolvem outras, como continua em seu argumento Beatriz Sarlo, quando nos damos conta de que, em última instância, o Universo é, então, uma trama discursiva construída, uma vez que os seres humanos só compreendem os labirintos que eles mesmos constroem. O que significa que suas reflexões atingem em cheio a polêmica em torno do estatuto da autoria e da recepção/interpretação das obras de arte em geral.

O próprio Bernardo Carvalho, ao militar em nome de uma liberação para uma arte menos acadêmica, mais lúcida, porque essa que aí está acaba por reduzir e desmotivar a criação, segundo ele, em nome de um ideal coletivo, se viu às voltas com o que chamou de um empobrecimento da percepção, quando rejeitou uma interpretação de sua obra a partir do “meramente confessional”. Rechaçou a ideia de que o artista esteja sempre falando de si, como se

a obra fosse uma espécie de autobiografia. Alegou que a razão para tais julgamentos é simples, já que é muito mais fácil lidar com coisas por identificação, reconhecendo por trás delas as intenções e os sentimentos de um indivíduo, do que ser confrontado com o que, por não ser imediatamente reconhecível, demanda outros modos de apreensão e uma ginástica do entendimento.

E, recentemente, convidado para a temporada 2007 do *Paiol Literário*, projeto realizado pelo *Rascunho*, em parceria com o Sesi Paraná e a Fundação Cultural de Curitiba, a partir de uma pergunta inicial – Qual a importância da literatura na vida cotidiana? –, discutiu a força do mercado, a sua obra e acabou tocando nesse assunto:

Outra professora universitária escreveu um ensaio longuíssimo sobre *Nove noites* e *Mongólia*, dizendo que em ambos o personagem era um gay enrustido. E como os romances eram autobiográficos, só podia ser eu o gay enrustido. Então, com *O sol se põe em São Paulo*, eu queria fazer um livro que essa professora não descobrisse que o gay enrustido era eu. Até agora ela não descobriu. Então, essa ideia de uma literatura que não é testemunho, não é representação imediata do autor, e não serve para o mercado, Igreja, Estado, que não serve para nada, é fundamental para a minha vida. Ela não é a expressão de mim – ainda que seja; é óbvio que vai ser; se eu trato de gay enrustido, é porque isso me interessa, mas aquele não sou eu. A literatura que me interessa é a que não responde a uma demanda do mercado, a que tenta criar uma demanda que não existe.

Apontou que de tanto tentar corresponder às expectativas do presente e do mercado, num mundo em que o marketing de si é a regra, tornou-se um vício transformarem-se os trabalhos na confirmação de uma concepção cada vez mais compartilhada: a de que toda obra de arte é expressão de si, dos seus desejos, origem e identidade (sexual, social, racial, etc.), por meio da representação pública da identidade do próprio corpo ou de objetos a ele relacionados. Essa ideia, capaz de provocar inúmeros equívocos, facilita as coisas para o espectador e para o jornalismo, que não por acaso, incentiva investigações refratárias que explicam a produção pela biografia, mas inibe a reflexão que pode vir da dúvida. Esquece-se, não raramente, de que a obra pode ser feita do que não é material, do vazio, o lugar onde tudo é possível pela primeira vez, sempre. Onde nada aconteceu ainda. E está sempre por acontecer. O lugar da possibilidade de conhecimento, da renovação. No entanto, esqueceu-se igualmente de que a dúvida também conta com a possibilidade do biográfico como acontecimento ou das incoincidências biográficas tão caras a Ana C.

O autor quer a alusão, o tangencial, as imagens e os personagens expondo sua ausência, a sombra, a supressão de si, pois acredita que nenhuma imagem ou palavra pode dar conta de tudo que tem a dizer. E a identidade só vem à baila em época de crise, quando ela faz falta, quando falta alguma coisa. Segundo ele, a identidade costuma ser um assunto deslocado, um substituto, a miragem de um porto seguro, um cano de escape, a promessa de um alívio para a falta de sentido e para o mal-estar dos indivíduos no mundo e em sociedade. Ela costuma encobrir a vulnerabilidade do ser e do sujeito e protege o indivíduo, como uma carapaça, do vazio de sentido e dos olhares dos outros. Por isso insiste em rejeitar o sentimento de pertença, por não querer seres identificáveis nem mesmo pelas *iniciais*. Assim, privilegia o estranhamento e a perturbação, assumindo que, para se alcançar a identidade, é preciso que o personagem atinja seu ápice, deixando de ser quem ele é. Entretanto, precisa aceitar o paradoxo de tais evocações, para viver, na própria pele, a síntese não-disjuntiva, que conta, inclusive, com as contradições propostas por ele.

Afinal, a ironia vem com a imagem e esta, por sua vez, funciona por inadequação. Distorcida, permite ver o quanto as coisas estão fora do lugar, a tal ponto que o moralismo chega a encobrir os piores horrores. Instiga, para que o espectador tome consciência da dimensão do pesadelo, na abordagem do aberrante. Como num filme de Almodóvar, convém tratar a todos e a todas as possibilidades com a mesma humanidade, pois que estão todos padecendo por desejo, igualmente frágeis, dominados por algo que está além do próprio controle. A imagem e, conseqüentemente, a interpretação desequilibram o texto, jogam com os preconceitos, revelam o grotesco da situação, pondo a descoberto uma sociedade perversa, violenta e consumista sob a aparência de bons sentimentos. É a arte atuando por desvios, resultado da capacidade que tem, em seus momentos mais fulgurantes, de se igualar àquilo que representa, deixando de representar para ser.

Carvalho denuncia, ainda, que o mercado estabelece um princípio objetivo para justificar sua política artística e cultural. Adverte que esse princípio não pode ser o da maior facilidade, com escritores produzindo romances realistas ou baseados em histórias reais, com personagens psicologicamente verossímeis e bem construídos. Ele insiste em que se relativize o nosso lugar no mundo, que nos sintamos exilados em nossa própria língua, errantes, para compreendermos, tal como propõe, o universo da literatura mundial, a partir de um ponto de vista humanista, para

além dos limites nacionais, e por que não, da própria produção literária. Leva-nos a reconhecer, inclusive em sua própria obra, traços de extraordinários escritores que viveram o mundo como exílio, a começar pela pátria, como Kafka, Beckett ou Bernhard. E, no *Paiol Literário*, declara:

A literatura de Beckett e Thomas Bernhard é o pior dos mundos. Mas você acaba de ler e fala: "tem alguma coisa estranha aqui". O autor está falando do pior dos mundos, onde o homem não tem vez, mas ele escreveu esse livro. Ele podia não ter escrito nada. Se fosse realmente o pior dos mundos, não teria escrito nada. Só que ele escreve algo que demanda uma força incrível porque é uma coisa dissonante, que está tentando criar uma demanda. Antes dele, não existia nada como ele. Essa criação de algo totalmente novo e inovador demanda uma força de vida incrível. Por que você sai contente da leitura de um Beckett e de um Bernhard, se o mundo deles é o mais sombrio que pode existir? É porque este livro, sem ele te dizer, está te dando um negócio que ninguém mais dá: uma obra incrível. Se não existissem Beckett e Bernhard, minha vida seria pior. [...] Isso é um elogio do ser humano, é uma celebração incrível do humano. Obviamente, eu não sou Beckett nem Thomas Bernhard, mas é dessa literatura que eu gosto. É essa literatura que eu gostaria de fazer, do meu jeito, do jeito que eu sei escrever.

Rechaça, também, a armadilha do multiculturalismo, que tende a ver o mundo – as outras línguas e a respectiva diversidade cultural e literária – como inexistente fora das fronteiras locais, incorporando o estrangeiro à língua hegemônica como arremedo, cor local, sotaque e exotismo que a enriquece em superfície, dispensando o que lhe é exterior. A qualidade, quando é interior, passa a ser norma; e, quando é exterior, passa a ser exceção, pontua. E em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, de 13 de fevereiro de 2007, arremata:

Se ninguém mais sabe o que fazer com as artes e o que dizer sobre elas, só resta se agarrar às vozes que elas representam socialmente. É o princípio do multiculturalismo. A prosa de testemunho e a literatura sociológica terminaram por desbancar o sonho frágil de Stephen Dedalus, no "Retrato do Artista Quando Jovem" (1916), de James Joyce: "Vou lhe dizer o que vou fazer e o que não vou fazer. Não vou servir àquilo em que já não acredito, que isso se chame meu lar, minha pátria ou minha igreja; e vou tentar me expressar no modo de vida ou de arte mais livre e mais íntegro que puder, usando em minha defesa as únicas armas às quais me permito – o silêncio, o exílio e a astúcia".

Assim, faz o elogio da exceção na própria obra. Importa ser a expressão de uma individualidade radical. Uma arte que cria identificações com a exceção e com a diferença, sem promover a sua normalização num sistema de visibilidade e reconhecimento social. Não é a literatura dos imigrantes brancos, dos negros, das mulheres, dos gays, dos excluídos ou dos loucos. E, por ser único, individual e excepcional, é também de cada um deles. É a expressão do inesperado, do que escapa, do que se recusa a receber um nome.

Preocupado em fugir da tentação de analisar objetivamente a literatura com as ferramentas da história e da sociologia, contando apenas com as *vozes* que delas emanam e vendo como único parâmetro uma compreensão engajada da teoria, atenta para uma visão que tende a aplicar às artes os mesmos princípios de justiça social e de democracia. Não discorda, entretanto, que esses princípios deveriam reger toda sociedade digna; mas insiste em que a ficção, com isso, ficaria reduzida a testemunho, e a literatura à expressão e representação de classe, gênero ou raça.

Pois à arte não se deve aplicar um raciocínio relativista, que busca transferir o foco de uma subjetividade para uma objetividade sociológica – a voz que se exprime por meio dela e por ela é representada. Ressalta o quanto é comum essa compreensão transferir-se para o campo da literatura, fazendo com que um romance seja lido e apreciado pelo que representa e não pelo que é, pelo que diz e não por instaurar um outro modo de dizer e de pensar.

Constata, de maneira curiosa, que os movimentos ditos progressistas que estiveram por trás dos chamados estudos culturais e do multiculturalismo, nos últimos anos, nas universidades americanas, associados ao relativismo, buscaram justamente algum tipo de objetividade. Por exemplo, nos estudos literários, passou a ser considerada conservadora a análise de uma obra pelo que ela é, pois o que ela é seria sempre relativo e dependente das contingências culturais e sociais daquele que a escreveu e daquele que a analisa.

Se o cânone literário tinha sido criado por burgueses ocidentais e brancos, não havia por que continuar a submeter os alunos a ele. O objeto de estudo deixou de ser a obra e passou a ser a voz de quem fala por meio da obra, e quem é representado por ela. Ironicamente, essa não deixa de ser uma medida ao mesmo tempo relativista e objetivista (contra a subjetividade absoluta que havia sido estabelecida pelo cânone). O terrível é que, ao mesmo tempo em que algo muito interessante passa a ocorrer do ponto de vista social (a emergência das vozes das minorias, dos marginalizados e dos excluídos, com consequências óbvias num país socialmente tão injusto quanto o Brasil), o barateamento artístico se torna inevitável, ao menos do ponto de vista da literatura moderna, que acaba sendo reduzida à representação (de classe, de raça, de gênero, etc.). O multiculturalismo deu aos americanos pelo menos uma justificativa para a falta de interesse pela literatura estrangeira. É que agora todos (hispânicos, asiáticos, etc.) estão representados no próprio país, com a vantagem de escreverem em inglês.

(O fim do mundo (como nós o conhecemos) – *Folha de S. Paulo*, Ilustrada – E8 – 9 de maio de 2006).

Advoga, assim, em favor de uma literatura que rompa com o que seus contemporâneos esperam e exigem dela, recusando-se a seguir os caminhos que lhe indicam a crítica, a moral ou o mercado. Se ela for por aí, estará determinada à mera representação social, quando é urgente que nos

obriguemos dia a dia a nos reinventarmos junto com ela. Entretanto, assume, com isso, os riscos de um posicionamento dicotômico e relativista também, uma vez que nega, em certo sentido, o referencial sócio-histórico e suas implicações que não deixam de enriquecer a literatura. Talvez, ingenuamente, não tenha considerado o movimento feito pelas artes e, conseqüentemente pela literatura que, numa escala ascendente, como numa espiral, está localizada um giro acima, vibrando e sendo atravessada, contudo, pelas mesmas emanções. Isto é, não vamos incorrer no risco de reproduzir aquilo que condenamos julgando a Literatura com os mesmos valores da História, tampouco negando essa inter-relação. Elas estão em momentos diferentes, ainda que se influenciem segundo as mesmas referências.

Apesar disso, Bernardo é dos escritores mais conscientes quando se trata do truísmo que envolve as artes, hoje, quando só se considera o valor de algo pela legitimação de uma interpretação. Chama a nossa atenção para o mercantilismo publicitário que acabou por fazer com que esse juízo emitido substituísse a obra, já que uma vez vista sob essa ótica da valoração interpretativa, a arte corre o risco de ser tudo e nada.

Revela, por sua vez, que assim como a interpretação vem substituindo a obra, é natural o movimento que faz com que os curadores de exposições venham ganhando, nos últimos tempos, mais peso que os artistas. O melhor curador, assim como o melhor publicitário, será aquele que souber induzir demandas, aquele que souber inserir seu produto no mercado, que conseguir convencer o que hoje é arte, ou quais são as tendências do momento, em última instância, o que se deve consumir. Eles passam a ser a peça fundamental de um cenário que já não se compreende sem a perniciosa lei da oferta e da procura. Entre os artistas, eles elegeem o que mais corresponda ao seu gosto (interpretação).

Carvalho evoca, portanto, o tempo em que o artista era, a rigor, aquele que não correspondia a demandas, que criava ofertas inesperadas onde não havia nenhuma, que contrariava seus curadores. Concluindo que se o que toda obra de arte sempre fez foi exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressando o interior de um período cultural, julga ser este o momento de lutar contra essa conformidade absoluta em que nos situamos.

É, então, urgente encontrar uma maneira de transgredir formas e vê-las, renovadas, com outros olhos. Ver o movimento do espectador e do leitor no interior das obras e primar por uma concepção simples e poderosa das artes, que dispensa curadores e legendas, mas não a experiência crítica, pondo por terra os academicismos, os modismos e os dogmatismos, em nome de uma obra generosa e imbuída de uma vontade de perenidade no movimento e na transformação. Decidida a participar das criações futuras de todos aqueles que a penetraram, tanto quanto eles participaram de sua criação ao penetrá-la.

Levar, pois, a teoria a essa subordinação ao encantamento dos textos, por mais que seu objetivo seja estabelecer parâmetros científicos de análise, mas sem se desvincular dos desdobramentos da história e não deixando de se render ao vigor sensorial, mesmo em face do anacronismo e da retórica circunstancial que, não raro, contrariam nossas convicções humanistas e teóricas. Porque, antes de estudiosos e teóricos do literário, somos seres encantados pela literatura, que vai se reinventando entre as possibilidades da criação.

### **2.3. Um esforço de raízes**

Um texto é, primeiramente, uma força extraordinária que não se deixa encaixar tão facilmente numa genealogia e num raciocínio teleológico estruturante. É difícil localizações dentro de uma série sem incorrer em injustiças, mostras, antologias e sem forçar a trama dos conceitos. Nesse sentido, é preciso mais que um esforço de raízes; é necessário encontrar e seguir a trilha dos colaboradores invisíveis, rastrear a conversa infinita e a política da amizade conceitual que surge na interlocução das vozes identificadas.

Somos muitos nos que nos formam, nos que retomam nossas crenças e valores, nos que nos ajudam a reverberar nossas ideias. Somos uma comunidade tecida de vozes, sons que se propagam e que precisam ser ordenados para se fazer ouvir, para interagir. Adoecemos se não acordamos a vida em nós e se não tecemos o necessário. Existimos, ouvimos, lemos, sentimos, cantamos, vemos, estamos cheios de real! E, parafraseando Ana C.: “Não é preciso correr assim

do que vivemos”. (CESAR, 1993, p. 200), estamos aptos para o perigo de viver, simulando ou fabulando, conforme a necessidade.

Sem dúvida, o interesse de Bernardo Carvalho em retomar essa *colaboradora invisível*<sup>44</sup> em seus textos, vem da vontade de produzir, com ela, uma parceria de reconhecimento e argúcia, percebendo nela não uma objetividade absoluta, mas uma infinidade de subjetividades. E, para isso, propõe um diálogo entre as suas subjetividades, as que o formam, e as dela, para promover uma percepção desviante, libertária e inovadora. Uma linguagem que seja algo em si, antes de ter de significar alguma coisa, antes de ter de corresponder eficazmente à simples referência biográfica da autora Ana Cristina Cesar.

Ele quer a contribuição de Ana C. porque sabe que ela compreendeu como ninguém as políticas culturais no Brasil, no âmbito da produção artística e intelectual em épocas de suspensão dos direitos de expressão individual. Ele reconhece em suas análises uma acuidade incrível, no trato da arte e da teoria, recusando-se a falar de períodos semelhantes da história brasileira – seja o Estado Novo, como mostram seus ensaios sobre a produção de cinema documentário; sejam as décadas do regime militar – como um todo monolítico. Ela entendeu bem o que significaram a censura e a cooptação e os papéis que lhes foram atribuídos nesse processo. Descobrimo, nas duas, as faces de uma mesma moeda, o grande interesse pelos filmes e documentários para cinema e televisão, por seu alcance; e os espetáculos teatrais, por seu contato direto com o público. Campo fértil para a determinação dos rumos da vida cultural do país.

Isso tornou possível à literatura, como expressão da cultura, utilizar-se de uma certa margem de liberdade. No entanto, o que se viu, muitas vezes, foi uma literatura sem rigor – como analisa Flora Süssekind (1985) –, textos que se apresentavam como da autoria de vigias da literatura, defensores de uma crítica sem imperialismos metodológicos, do ensino voltado mais para a criação literária do que para o estudo teórico. Diversidade a que responderiam de modo diferente os intelectuais, cujas divisões se mostravam claramente nas disputas variadas de poder e

---

<sup>44</sup> Referência ao artigo O colaborador invisível, publicado por Bernardo Carvalho, na *Folha de S. Paulo*, em 27/05/2003.

polêmicas mais ou menos acirradas, cuja heterogeneidade dos textos ficcionais ou ensaísticos, produzidos em meio a tantos confrontos e permanente tensão, servem de exemplo.

É assim que Ana Cristina vai se manifestando, sentindo as necessidades de uma análise teórica mais consistente. Vitimada pela contingência imposta pelo sistema editorial fechado, dá seus passos iniciais na formação de um circuito paralelo de produção e distribuição de textos. Dessa maneira, aproxima-se e se identifica com um público leitor de poesia, estabelecendo com ele um contato direto, retomando os caminhos da produção e as possibilidades de uma articulação concreta.

E Bernardo Carvalho, assim como Thomas Bernhard ou mesmo Ana Cristina, acaba por tirar vantagem de uma relação ambígua, em suas obras, quando incita a curiosidade do leitor em relação à vida do escritor, ao afirmar que quanto mais conhecemos a personalidade de um autor, mais nos distanciamos dos seus livros, pois cada palavra dita, cada pensamento emitido, pretende nos distanciar ainda mais daquela palavra ou daquele pensamento. Adverte, mas não nega, que a citação é, hoje, algo providencial num tempo em que a imaginação parece gozar de desprestígio. Não sendo preciso muito esforço para notar que não só os livros parajornalísticos e as biografias, mas também os romances *baseados em histórias reais*, interessam mais que as obras que qualifica *de imaginação*.

Chega a concluir que o que prende o leitor a um livro em que há ambiguidade entre a realidade e a ficção é, exatamente, a parcela de realidade contida nele, não a ficção. E, claro, joga também com essas armas. Apesar de demonstrar, em seu último romance, *O sol se põe em São Paulo* (2007), querer se livrar da pecha que lhe imputaram por escrever uma literatura de viagens. Assim, fala dele como um livro em estado de crise, feito muito em consequência das suas preocupações com a literatura, com as coisas que estavam acontecendo depois de *Nove noites* (2002) e *Mongólia* (2003). Teve a sensação, provavelmente pela recepção dessas obras, de que era como se não tivesse escrito nada antes desses dois romances, os mais bem-sucedidos do ponto de vista do mercado. Como se aquele fosse o modelo que teria de seguir dali em diante. E queria se livrar daquilo de qualquer maneira. A discussão literária sobre ambos começou a lhe irritar.

Então, teve vontade de falar um pouco de literatura, da literatura de que gosta. E, curiosamente, produziu um livro que trata de literatura japonesa, e o Japão, talvez por influência do Ocidente, no século XX, ao contrário da China, proporcionou uma excelente experiência, pois encontrou, nesse país, escritores incríveis. Não um ou dois, mas vários grandes escritores, como assinala. E ficou preocupado em mostrar como, naquele lugar – cuja sociedade não preza a individualidade, não preza o estilo individual –, a ruptura não faz parte da tradição cultural. Estava muito intrigado com a sociedade japonesa, com essa noção do conjunto, de corporação, da nação. E, de repente, em meio a tudo isso, depara-se com obras absolutas, de uma individualidade absurda, muito incisivas, muito enfáticas e, ao mesmo tempo, discretas porque, segundo ele, o escritor vai lá, como quem não quer nada, como se fosse um japonês totalmente integrado, e escreve um livro que choca. Mas fica quieto, calado, respeitando as tradições.

E essa situação despertou nele a vontade de fazer um elogio desses autores, sobretudo o escritor Junichiro Tanizaki, como se verá adiante. Um elogio de alguém que, ao mesmo tempo em que parece reproduzir a tradição, está criando uma literatura totalmente revolucionária, inovadora. Em consonância com a sua ideia de não se submeter a uma literatura consensual, faz, uma vez mais, um elogio do *defeito* como qualidade. É o que se depreende de suas declarações em outro momento da entrevista para o *Paio Literário*:

Escrevi *O sol se põe em São Paulo* como reação à recepção a *Nove noites e Mongólia*. *Nove noites* é baseado na história real de um antropólogo americano que se matou no Brasil entre os índios, em 1939, quando tinha 27 anos. O livro foi construído a partir desse dado, mas não é um livro sobre história real. Quando eu o escrevi, tinha escrito uns livros esquisitos, que não vendiam, que as pessoas não gostavam. Então, eu fiquei irritado e entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: "se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer". Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou. O pior é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser irônico, foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo. Com *Mongólia*, os leitores acharam que o que estava ali era um país real. Numa palestra em Goiânia, havia uma professora que imprimiu um jornal com todos os dados geográficos da Mongólia: população, renda *per capita*, etc. Eu falei para ela que a Mongólia do romance é um país imaginário, que eu inventei. O meu guia, por exemplo, odiou o livro, porque não é a Mongólia. É o mesmo se viesse um estrangeiro para o Brasil e escrevesse um delírio sobre o país. A professora ficou muito chocada, pois era um país real com o arcabouço subjetivo de um sujeito que não tem nada a ver com aquele país, em choque com aquela realidade.

Em virtude dessas repercussões, então, e aproveitando-se do que disse o antropólogo francês Philippe Descola, sobre a obediência servil ao real a que estão desobrigados os poetas e os

romancistas, Bernardo, em artigo para a *Folha de S. Paulo*, em outubro de 2006, justificou a narrativa de caráter etnográfico que vinha desenvolvendo:

A falta de obediência ao real, que o antropólogo atribui ao ofício do poeta e do romancista, é na verdade uma conquista que corre o risco de desaparecer da literatura ocidental a qualquer momento, quando esta for reduzida à mera função (de conhecimento ou de entretenimento), perdendo ao mesmo tempo a sua liberdade reflexiva e de experimentação. Não é por acaso que a literatura vive hoje acuada entre as exigências do mercado e a prosa de testemunho, o relato que se supõe baseado em fatos reais. O efeito do real atrai leitores.

E, retomando o *Ensaio sobre o Exotismo* (1908), do francês Victor Segalen, aproveita para falar sobre a experiência transcendental das viagens e da literatura, uma vez que ao contrário do relato de viagem praticado na época, a literatura defendida por ele não cruza a fronteira para conhecer o outro e reduzi-lo a objeto do seu saber; mas para, tomando consciência do mistério de uma alteridade intransponível, afirmar a radicalidade da sua própria individualidade, que não é outra coisa senão a capacidade de ver e cultivar a diferença em si mesmo – também como autor e como artista. Segalen, portanto, resgata o termo "exotismo" não como um estado caleidoscópico do turista e do espectador medíocre, no dizer de Bernardo Carvalho, mas como reação viva e curiosa diante do choque de uma individualidade forte contra uma objetividade cuja distância ela percebe e saboreia. Ou seja, diante do exótico, a consciência de uma inadaptação ao meio. Aliás, Segalen era, antes de mais, um excêntrico solitário, conforme destaca, o que permite ao indivíduo conceber um modo diferente desse cruzamento de fronteiras. Aqui o sentido da frase é múltiplo, o indivíduo reconhece a alteridade na própria pele e entende que, assim como os outros não correspondem à imagem que se faz deles, tampouco ele corresponde à imagem que faz de si. Por um instante, ouve o que a linguagem esconde. É o que a literatura persegue.

Assim, se por um lado ele acredita ser fundamental que a narrativa seja entendida como uma construção sem nenhuma utilidade aparente, por outro, arrisca jogando com a possibilidade de conhecimento que traz em si o relato etnográfico. A simulação fica mais clara na narrativa quando deixa transparecer um mistério e um saudável paradoxo num mundo em que tudo precisa de uma função. Porque, se não serve para nada, por que foi escrito e publicado? E por que lê-lo? O autor sabe bem que essa é uma pergunta que o leitor do relato antropológico não faz. Ele sabe porque lê: para conhecer ou para viver uma realidade interposta pelo livro.

E, a partir desse jogo de interposições que a literatura permite, fica mais fácil entender o processo desenvolvido, com *Ana C.*, em *Teatro* (1998). As ideias, visões de mundo e a teoria, concebidas anteriormente, são retomadas a partir dela. O relato será, então, o desejo de quem fala, mas intimamente ligado à sua capacidade de despertar em quem ouve o desejo de ouvir e de participar, de fabular também. Para alguns, essa fabulação privilegia a elaboração formal, como no caso do *Ulysses*, de Joyce.

Nele, o escritor irlandês visava à criação imaginativa de um indivíduo, cujas experiências jamais poderiam ser traduzidas pelos modos convencionais da representação literária. Para tanto, desenvolveu a técnica do “stream of consciousness” que, baseada no monólogo interior, traduz a complexa vivência do sujeito pela aproximação da linguagem ao pensamento e à experiência humana, sendo a dimensão cosmopolita do protagonista reforçada pela sua analogia com Ulisses, herói legendário da *Odisseia*, de Homero. Em *Finnegans Wake*, o autor continuou as experiências no campo da linguagem subvertendo a sequência aristotélica de princípio, meio e fim, misturando os espaços, os momentos do tempo, as palavras e as línguas, de acordo com um esquema estrutural tomado de empréstimo à concepção cíclica da História.

Todavia, o termo fabulação é usado, também, quando não há evolução comparativa de personagens e a ênfase recai sobre o sentido, dependendo a sua estrutura, geralmente, de uma analogia com um personagem de outra obra literária, cuja história serve de subtexto, ou antes, de mito a ser relacionado, *desmistificado* ou subvertido. De maneira geral, o texto cresce, fazendo evoluir a trama, lançando as bases sobre o solo fluido que é a linguagem, tendo como mote um personagem que pretende provocar a experiência humana em sua relação com a arte de narrar. O intuito é se lançar de encontro aos limites não alcançados pelo mero realismo, recorrendo a um amálgama de elementos e referências estilísticas, confluindo para uma leitura irônica do tecido verbal. A originalidade fica a cargo, sobretudo, das inovações linguísticas e do modo de representação da experiência humana.

Esse tipo de intertextualidade, aplicada por Bernardo Carvalho em sua obra *Teatro* (1998), além de ser detectada nas obras de Joyce, seguem uma extensa lista de fabulações, como as propostas por Jorge Luis Borges, em *Ficciones* (1945); por Samuel Beckett, em *Molloy* (1951) e Vladimir

Nabokov, em *Fogo Pálido* (1962). Todas, obras “intemporais”, que exigem um leitor atento, participativo e consciente, que encare o romance em termos da composição literária e não como uma reflexão da realidade.

Como se vê, o autor joga com as armas do simulacro. Convocando todos a serem seus cúmplices, para, juntos, salvarem um princípio de realidade, onde não há centro, nem periferia, apenas o meio, pura flexão, virulência microscópica e molecular. Aqui, toda exposição acaba se revelando como uma forma de sedução daquele que tem as rédeas na mão. E, para exemplificar melhor, é fundamental recolher as citações referendadas a Borges quando discorre sobre a importância desse tipo de interlocução em várias obras da literatura universal, para fazer falar o duplo, pois quem escreve é um outro, como figura criada para refletir sobre si, conforme desenvolve:

Para se ver é preciso haver o outro, que serve de espelho; ninguém se vê sozinho. É o outro que nos dá a medida do que somos, é nele que nos reconhecemos, nem que seja por oposição. [...] Porque, curiosamente, livrar-se do outro é também perder a consciência de si. [...] Só se tornará invisível aquele que se livrar da sua sombra, do seu duplo. O paradoxo é que a consciência, sendo o reflexo do outro, só pode existir fora de si. Ao contrário da tradição romântica que considera o encontro com o duplo o anúncio da própria morte, aqui eliminar o duplo, se não fosse impossível, seria uma espécie de suicídio. (CARVALHO, 2005, p. 67).

Nesse sentido, é curiosa a dedicatória que Bernardo Carvalho me faz quando nos encontramos. Ele dirige a mim um “Elogio das sombras”, quando lhe perguntava sobre a possível apropriação de Ana Cristina Cesar, em seu romance *Teatro* (1998), por meio da personagem *Ana C.* Estava claro o propósito daquela declaração, que só mais tarde fui entender, ao identificar a figura de, pelo menos, duas referências importantes na compreensão de sua obra – o argentino Jorge Luis Borges e o japonês Junichiro Tanizaki, em quem se havia inspirado em seu último romance – logo que descobri dois livros homônimos na bibliografia dos dois autores, com o título de *Elogio da sombra*.

O primeiro, com fortes coincidências biográficas, trata de um escritor iluminado pelas leituras de toda uma vida, descobrindo o essencial quando finalmente é empurrado para a sombra. A cegueira, dura presença aos 70 anos de idade, vai deixando-o só diante da prazerosa leitura dos clássicos. E, nesse ambiente, as palavras são desmascaradas porque se revelam desnecessárias. Nesse *Elogio da Sombra*, segundo Nei Duclós, não é a treva que ofusca a obra, mas um outro sol, imaginário antes, real agora, quando tudo vira linguagem. Inclusive o que não pode ser alcançado

pelo poema, apenas sugerido, como os volumes condenados para sempre ao alto das prateleiras. Ao desistir de tudo, o escritor emerge como personagem, abandonando os leitores à própria sorte. Não foge, mas se encontra. Não trava, desanda. Não morre, eterniza-se. Aproveita para fazer seu inventário, que passa por Heráclito, Zeus, Buenos Aires, Joyce, Israel, o pampa, identificando-se com a matéria-prima que o envolveu o tempo todo. Nele, transparece a loucura; não o desatino dos doidos, mas a ardente lucidez da sabedoria.

Ali está a poderosa força da estética que nos interessa, que se fortalece a partir de uma negativa do próprio autor, que influenciou uma geração de escritores, particularmente os que tratamos aqui. Com ela, os estudos literários e a crítica da cultura conhecerão caminhos astuciosos. Por meio dela, Borges nos surpreende com uma verdade que só nos ferirá, se encontrarmos nela algo de valor:

Não sou possuidor de uma estética. O tempo ensinou-me algumas astúcias: evitar os sinônimos, que têm a desvantagem de sugerir diferenças imaginárias; evitar hispanismos, argentinismos, arcaísmos e neologismos; preferir as palavras habituais às palavras extravagantes; intercalar num relato rasgos circunstanciais, exigidos agora pelo leitor; simular pequenas incertezas, já que se a realidade é precisa a memória não o é; narrar os fatos [...] como se não os entendesse totalmente; recordar que as normas anteriores não são obrigações e que o tempo se encarregará de aboli-las. (BORGES, 1970, p. 1-2).

Preferirá falar de hábitos, cético em relação à estética, sob pena de parecer abstração inútil, variável de escritor para escritor ou de texto para texto. Sua peculiaridade não será outra coisa senão um estímulo ocasional. Contudo, termina o prólogo dessa obra arrematando, entre modesto e irônico, o desejo de que o leitor descubra em suas páginas algo que possa merecer sua memória; neste mundo em que a beleza é algo comum.

E, não por acaso, muito vai ficando registrado e sendo retomado por nossos autores, a despeito da maestria de outras correntes não menos criativas, como bem sinalizará o autor. Ergue-se, portanto, a famigerada sombra que vai contaminando tudo que vivemos e somos, porque o manancial está em nós, na sombra em que nos vamos convertendo pelos torpes labirintos da razão. De tal forma, interessa pensar de uma maneira que mesmo a lógica refute, com a finalidade de desbravar caminhos e intervir o menos possível nas narrativas que vão se construindo, apesar de nossa mania de querer brincar de Adão e nomear todas as coisas, conforme adverte.

Insurge-se, pois, contra a pontuação e a obrigatoriedade de maiúsculas ou a rigidez dos versos alexandrinos. Quer os áureos da sombra, sua possibilidade e riqueza, mas não nega o labirinto de luzes que avança, tampouco a infelicidade daqueles que tudo veem. Duvida que a verdade seja algo comunicável. Pelo menos está seguro de que muitos têm falhado em transmiti-la. Proclama a descoberta de um mundo novo que substituirá o atual e também crê na redenção do homem pela via da amizade, tendo em Adolfo Bioy-Casares, seu grande interlocutor: “Opondo-se a meu gosto pelo patético, pelo sentencioso e pelo barroco, Bioy fez-me sentir que a serenidade e o comedimento são mais desejáveis”. (Ibidem, p. 109). Ao que termina declarando: “O que estou procurando agora é a paz, a alegria de pensar e da amizade, e, embora possa ser demasiada ambição, uma sensação de amar e ser amado”. (Ibidem, p. 124).

O segundo *Elogio da Sombra* é uma das principais obras de Tanizaki (1886-1965) e um dos mais fascinantes ensaios sobre as diferenças entre o Ocidente e o Oriente. Para os ocidentais, o mais importante aliado da beleza foi sempre a luz, a ausência de sombras. Para a estética tradicional japonesa, do rosto das mulheres às salas dos templos, o essencial está na sombra e nos seus efeitos. Assim, Tanizaki fala-nos da cor das lacas, dos atores do *teatro no*, das paredes dos corredores, dos beirais das casas, da luz que há na sombra, para nos prevenir contra tudo o que brilha. Revela-nos a visão de um universo ambíguo onde luz e sombra se confundem numa impressão de eternidade.

Para ele, é imprescindível que o ambiente seja sombrio, tudo transformado em poesia, pois a excessiva iluminação se converte em ofensa, causa desassossego e leva a pensar, emitindo-se juízos de valor, sobre aquilo que não se vê. Apraz observar o tempo marcar sua passagem esmaecendo o brilho das coisas, queimando e esfumando a superfície. Ademais, o Oriente não precisa imitar o padrão ocidental de beleza, e a sua literatura tem de se expandir rumo a um mundo novo e criativo. Nacionalidades diferentes manifestam de algum modo imagens diversas; a arte narrativa, por exemplo, no Japão, é realizada em voz baixa, com economia de palavras e num ritmo bem peculiar, profundo, sombrio, imponente.

A camada baça, a densa turbidez, um certo anuviamento generalizado não significa que o brilho os desgoste; no entanto, o brilho mortiço remete ao lustro dos anos, à experiência acumulada, vivida, saboreada. Afinal, a preferência pelo preto, o marrom ou o vermelho ressalta a

sobreposição de camadas e camadas de sombra. Nem mesmo a culinária escapa a essa penumbra, pois até o molho *shoyu* colore, com seu líquido espesso e brilhante, e confere um sombreado aos alimentos, harmonizando neles as trevas. É uma gradação que a tudo alcança. O nicho sombrio se espalha na imprecisão dos traços, capturando a débil e vacilante luz. O mundo das sombras é profundo e evoca sutilezas: o aparente vazio vive povoado; dia e noite na penumbra, presenças se notam apenas por seus rostos.

O recurso do diálogo com o leitor, nesse ensaio, também, chama-nos à atenção, seduz-nos todo o tempo, para que valorizemos o que ainda não aprendemos a lidar, a falácia da claridade e a ilusão de saber olhar. “[...] a beleza inexiste na própria matéria, ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias”. (TANIZAKI, 2007, p. 46-47). A beleza inexiste sem a sombra e tendemos a considerar inexistente o que não se vê. Ledo engano, pois se a claridade é deficiente, imergir na sombra é descobrir a beleza que lhe é inerente. Beleza de relação, de reciprocidade, de projeção entre materiais e subjetividades, diálogo enfim.

Em última instância, Tanizaki ecoa em Bernardo Carvalho como protesto, alegando que é difícil encontrar alguém satisfeito com seu próprio tempo. Alguém que respeite, ainda, *a sombra das árvores alheias*<sup>45</sup>. É preciso criar com as condições biográfico-geracionais que a própria época empresta, e o autor oriental ressalva:

Escrevo, porém, essas coisas por ter a impressão de que em algum lugar, quem sabe no campo da literatura ou das artes, resta-nos um caminho capaz de invalidar as já referidas desvantagens. Eu mesmo quero chamar de volta, pelo menos ao campo literário, esse mundo de sombras que estamos prestes a perder. No santuário da Literatura, eu projetaria um beiral amplo, pintaria as paredes de cores sombrias, enfurnaria nas trevas tudo que se destacasse em demasia e eliminaria enfeites desnecessários. Não é preciso uma rua inteira de casas semelhantes, mas que mal faria se existisse ao menos uma construção com essas características? E agora vamos apagar as luzes elétricas e ver como fica. (Ibidem, p. 62-63).

Pois bem, Bernardo atende a esse seu chamado. E, como se nota, vai se nutrindo de um panorama em estado bruto, antes mesmo que se esboce, com clareza, o pano de fundo dos conceitos. Segue

---

<sup>45</sup> Ref. ao poema de Fernando Pessoa, *Segue o teu destino – por Ricardo Reis, 1-7-1916*: Rega as tuas plantas./ Ama as tuas rosas./ O resto é a sombra/ De árvores alheias./ A realidade/ Sempre é mais ou menos/ Do que nós queremos./ Só nós somos sempre/ Iguais a nós-próprios./ Suave é viver só./ Grande e nobre é sempre/ Viver simplesmente./ Deixa a dor nas aras/ Como ex-voto aos deuses./ Vê de longe a vida./ Nunca a interrogues./ Ela nada pode/ Dizer-te. A resposta/ Está além dos deuses./ Mas serenamente/ Imita o Olimpo/ No teu coração./ Os deuses são deuses/ Porque não se pensam.

a esteira de grandes nomes, e paralelamente, persegue os liames distendidos. Atento, parte em busca do que ainda não foi nomeado, um sentido novo, uma nova infância para as coisas, fazendo-as perder os nomes, esvaziando-as do sentido que carregam. Mais de uma vez insiste na necessidade de socar as palavras até fazê-las perderem os sentidos, levando o mundo a nocaute, a esse estado sem opinião e sem regras em que por fim é possível encarar um outro sentido não-viciado. Analisa, por isso, em várias ocasiões, como no teatro de Beckett e Bernhard, ou na prosa de Kafka, a vontade de tirar os nomes do mundo e fazê-lo boiar na sua própria escuridão de significados, numa espécie de quarto escuro da linguagem.

Mostra, assim, sua preferência pelos ambientes sombrios, escusos, onde se fala outra língua, entre estranhos que mal podem se reconhecer na penumbra. Entre aberrações, bêbados, sonâmbulos, letargos, estrangeiros, indivíduos reportados apenas por iniciais, sádicos, nômades. Em relatos desenvolvidos em espiral, gravitando ao redor de um mesmo centro, superpostos à volta de um eixo central, o escritor encontra seu caminho e o radicaliza, não o nega. Segue as pistas de Ana C. Afinal, para quê fugir do que vivemos, quando o melhor é tirar força da fragilidade, reforçar o que lhe é específico, fazer da falta um estilo? Perder o nome é, também, reencontrá-lo mais adiante, no seu sentido mais puro e incompreensível.

Aliás, se o sentido viesse a se definir e a se entregar ao espectador, se as imagens chegassem a formar conceitos, se as metáforas fossem compreensíveis, tudo desmoronaria. A genialidade está na suposição do humor e da ironia, do mistério que pode salvar-nos do ridículo e do lugar-comum. Porque, talvez, o que se tenha a dizer, no fundo, seja de uma banalidade atroz. A obsessão começa a ter lugar no instigante espaço da possibilidade, como se estivéssemos num teatro em que o conceito se exprime sem nos esclarecer nada além, conservando tudo o que tem de enigmático e desesperador.

Isso faz com que a referência a Thomas Bernhard, na obra de Carvalho, seja pontual. Austríaco, morto em 1989, aos 58 anos, seus romances *Extinção* e *O Naufrago*, já lançados no Brasil, escritos entre 1975 e 1982, constam de cinco relatos autobiográficos que ajudam a compreender não apenas uma das grandes vozes artísticas do pós-guerra, mas também as raízes do negativismo

tão presente na literatura europeia. Cruzando-os com a prosa de Bernardo Carvalho, então, ambos autores compartilham do tom e da forma.

Há, por exemplo, imensos parágrafos em suas obras, que se estendem do começo ao fim de um capítulo ou até de um livro, como se pode ver no conto *O Arquiteto*, já no primeiro livro publicado por Carvalho, *Aberração* (1993). Outra marca é a repetição exaustiva de palavras ou frases, como no conto *A alemã*, do mesmo livro, em que a expressão *como diz o outro*, já aparece na primeira página do relato e vai ressoando em toda a narrativa, como se o narrador mantivesse, assim, uma espécie de distanciamento estratégico dos fatos narrados. Contudo, narra para expurgar, escreve com raiva, feito um louco, mas *como disse um outro*, não querendo acreditar numa única palavra do que diz, desobrigando-se de qualquer responsabilidade, saindo antes da derrocada, ocultando, como de costume, os nomes e as identidades das pessoas envolvidas.

Em *Aberração*, descobri um dos meus jeitos de escrever, que é compactado, hipersucinto. Os contos foram escritos como sinopses de romances. Eu queria afirmar isso como meu estilo, como algo positivo. O *Aberração* é uma sucessão de sinopses de romances, cada frase poderia ter sido desdobrada em várias outras, em várias outras páginas. Foi a primeira manifestação de que o defeito é a qualidade. Nem todo mundo concorda. Era tudo muito deliberado. A ideia era que o leitor lesse uma frase, fechasse o livro e começasse a pensar, e que um mundo começasse a se desdobrar dentro da cabeça dele.<sup>46</sup>

Há, ainda, personagens incoincidentes, como já foi visto em *Teatro* (1998), e inúmeras recorrências entre os romances: “Não foi bem um reconhecimento, mas uma confusão de tudo, de todos os sentidos, de todos os tempos e lugares, a impressão, tão real quanto uma alucinação, de já ter estado dentro da foto” – do conto de *Aberração* (1993, p. 147), que dá título ao livro; retomado em *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996, p. 21):

“É o pintor”, disse (e eu me aproximei), apontando para o terceiro banhista, que (foi só então que notei) tinha uma câmera fotográfica armada num tripé à sua frente e, ao contrário dos outros, que estavam de olhos fechados para o sol, fotografava sentado algo que tinha diante de si, mas ficava fora do quadro. [...] “Às vezes me faz mal”, ela disse. “Só de olhar”. O quadro me incomodava também. Parecia fora de época. Puxava para dentro. Obrigava o espectador a viver num outro tempo, que nunca era o dele, eu achei.

---

<sup>46</sup> Trecho da entrevista concedida na temporada 2007 do *Paiol Literário*.

A maneira como Bernhard modula, também, suas repetições, tal como Bernardo, confirma seu ouvido musical. O tom é exasperado, como vemos no relato de *O Náufrago* (1996), que, não por acaso, traz comentário de Carvalho sobre os três talentosos estudantes de piano que se encontram num curso do Mozarteum de Salzburgo, durante o pós-guerra. Um deles, o canadense Glenn Gold, será consagrado por sua interpretação das *Variações Goldberg*, de Bach, como um dos maiores gênios do piano deste século. E será justamente por ouvirem essa interpretação que os outros dois colegas, sobretudo o “náufrago”, que dá título ao livro, terão suas vidas aniquiladas.

O narrador desse romance é uma pessoa no limite da razão, que observa a destruição circundante com um prazer perverso. Denuncia o diletantismo na arte, afirmando que a maior parte dos artistas não tem consciência do valor de sua própria obra; mas também padece do mesmo mal. Ele não quer errar, não aceita que não tenha talento artístico para ser um virtuose do piano. Desejoso de atingir o máximo em tudo, tem de se separar de seu instrumento, já que percebe não ser capaz de alcançar isso. O que não é verdade. Ele se encontra minado pela inveja que o corrói, uma vez que acredita que quando se conhece o melhor de todos, não há alternativa senão desistir.

O autor se vale do narrador para introduzir sua crítica, ainda, às formas rígidas da educação, sobretudo musical, que mata a originalidade dos talentos, recrutados em academias de música, condenados à reprodução dos modelos já existentes. Chega a dizer que nas ciências do espírito e da filosofia estamos apodrecendo, posto que não atingimos o máximo porque não podemos ultrapassá-lo. E que precisamos nos livrar daqueles que nos impedem o desenvolvimento, nossos professores, sua mediocridade e suas atrocidades.

Apesar disso, afiança o desvio pela arte, como forma criativa de responder ao que se vê ou vive. Nós existimos, não temos outra escolha – sentença: “Quando observamos as pessoas, só vemos mutilados, [...] mutilados interiormente, exteriormente ou *ambas* [grifo do autor] as coisas, é só o que se vê, pensei. Quanto mais as observamos, mais mutiladas elas nos parecem, [...] não queremos admitir, mas é como estão”. (BERNHARD, 1996, p. 47-48). E proclama o valor das absurdidades, dos fetiches, do tédio, do enfatiamento bastante precoce da vida, da miséria humana, da falta de saída, da inutilidade, da infelicidade, da exaustão, da sombra que paira. É o que o fascina, levando-o a abusar dos aforismos. Pois, se não nasceu para ser filósofo, também,

de todo modo, um aforista desses repulsivos existem aos milhares. O agravante é o fato de nunca ter conseguido se pautar por suas próprias máximas.

É um provocador e não está alheio à situação socioeconômica e histórica que sua época lhe imputa. Faz digressões narrativas e ataca desde a incoerência humana – que diz entender as pessoas na teoria, mas não as suporta na prática –; até a política do governo socialista corrupto – apontado como os novos exploradores que, abusando do poder, arruinavam o país –; passando pela monstruosidade do sistema jurídico austríaco – que condena mais inocentes que culpados. Assume sua opção pelos naufragos anônimos, vendidos, essa multidão de homens e mulheres sem saída, mergulhados na obscuridade, às vezes, provocando um efeito devastador ao seu redor, em sua luta ávida pela sobrevivência.

Ainda que lhe falte certa crítica acerba de caráter sociopolítico, talvez para não beirar o discurso apologético, talvez por não acreditar ser função da literatura, Carvalho reconstitui seu método, que consiste em chamar a atenção para fatos "perturbadores e irritantes". Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, por exemplo, um militar homossexual sai em busca de sua origem, ao descobrir que tem um tumor no cérebro, que mudará progressivamente sua personalidade, fazendo-o perder a identidade e a memória. Correndo contra o tempo, no avanço do tumor, vai se embrenhando num intricado mistério, sem jamais ter a certeza de que o que vê é ainda a realidade objetiva ou fruto da doença. Ao dar voz a um narrador cuja identidade é cambiante, Bernardo transforma a investigação e a busca de si num enigma policial, numa trama inquieta que pretende abrir caminho para a narrativa hoje, arriscando até os limites esgarçados em que se pode construir um bom texto de ficção.

Já Bernhard, parte, muitas vezes, de acontecimentos precisos, relacionados à Segunda Guerra Mundial e ao estado de falência moral que se seguiu. A destruição moral e material causada pela guerra, pelo holocausto, pelo colaboracionismo é o que escurece a literatura europeia. No caso de autores do Leste, a sombra se prolonga com os regimes totalitários de esquerda. Os exemplos do húngaro Imre Kertész, prêmio Nobel de 2002, e do alemão W. G. Sebald são pertinentes. Kertész teve de se haver com o holocausto e com o comunismo. Ele foi prisioneiro do campo de extermínio de Auschwitz e, mais tarde, suportou o regime autoritário instaurado em seu país. Sua

literatura é uma denúncia contínua das cicatrizes adquiridas nessas circunstâncias. "Somos todos sobreviventes, e isso delimita nosso universo mental perverso e degenerado", diz Kertész.

Em Sebald, nascido em 1944, tarde demais para se ter qualquer envolvimento com o regime de Hitler, o nazismo e a perseguição aos judeus atuam como fantasmas. Em seu livro *Os Emigrantes*, fala de personagens corroídos por um mal-estar indefinido, cujas raízes se esclarecem à medida que lembranças longamente reprimidas vêm à tona. Para ele, em *Os Anéis de Saturno*, a propagação da espécie humana sobre a face da Terra passa pela combustão incessante de todas as substâncias combustíveis. A civilização humana nasce com o fogo e está fadada a desaparecer nele, pelos efeitos dessa queima incessante da qual, trágica e paradoxalmente, também depende a sua sobrevivência. A civilização humana é a sua própria destruição.

A narrativa faz uma mediação originada a partir do movimento empreendido pelo autor, em suas caminhadas, na costa leste da Inglaterra. Retrata uma esperança de escapar do vazio, da transitoriedade da vida, entremeando nomes e personagens da literatura universal a aspectos do cotidiano, numa espécie de relatos dentro de um relato. Provoca, com isso, rupturas na composição, de maneira intencional, da mesma forma como julga ter acontecido com o quadro de Rembrandt, que analisa.

Aqui, também, a figura das sombras é recorrente, em meio a fotografias, sonhos, reflexões e reminiscências. O distanciamento também se faz importante, para diminuir a opacidade da visão e conferir maior nitidez aos detalhes. Percebe-se que há luzes esparsas no abismo da nossa ignorância, no edifício do mundo permeado por sombras profundas. De tal sorte que fica evidente que, por mais que se estude a ordem das coisas, o que realmente está nelas disposto não entendemos.

Uma arqueologia das citações que o autor faz será, então, necessária para compreender os rumos para onde aponta a herança de uma possível estética borgeana na cultura, à qual o autor alemão também se filia. Afinal, tal como Borges, Sebald evoca a névoa e a tentativa de inventar mundos de segundo e terceiro grau, manifestando a intenção de elaborar uma obra que contrarie fatos

evidentes e proponha contradições. Porque já quase todos os ramos do saber se encontram reformulados, e as poucas disciplinas não reformuladas também aguardam renovação.

Portanto, a emergência da sombra aqui é sinal de mudança. Por isso, uma nuvem aparece de quando em quando sinalizando essa urgência, provocando uma lembrança, incitando uma narrativa. E tudo há de ficar envolto nessa fumaça negro-amarelada e causticante. Uns dormem, enquanto outros estão despertos: “[...] seguindo sempre o sol poente poderíamos ver todo o tempo esta esfera que habitamos cheia de corpos estendidos, como que derrubados pela foice de Saturno”. (SEBALD, 2002, p. 88).

Desse modo, somos sempre devedores dos que nos antecederam e precisamos construir para além deles nossa relação com o mundo e as coisas. E assim o fará, conforme menciona, a respeito de Thomas Browne, como quando se remete a um tesouro imenso de citações e nomes de todas as autoridades que o precederam, trabalhando com vastas metáforas e analogias, e construindo frases labirínticas, por vezes de uma página ou duas, “[...] que em sua prolixidade parecem procissões ou cortejos fúnebres”. (Ibidem, p. 28).

E é ironicamente Browne (possível alusão à cor marrom em inglês) quem descobre e registra, na aparentemente interminável multiplicidade das formas, padrões que sempre retornam, ainda que de modo mais complexo. Por vezes vai se encarregar, também, de nos lembrar que mesmo uma autoria não assegura o direito de ser lembrado, uma vez que os melhores, muitas vezes, somem sem deixar rastros. Dessa maneira, percebe-se que sobre cada nova forma já reina a sombra da *destruição*. Interessante notar que o signo da escuridão vai perpassando todos os capítulos – independentes entre si e chamados de partes –, conformando-os numa unidade pelo signo da obscuridade. Resta-nos esse angustioso teatro em que somos ao mesmo tempo poetas, atores, contrarregras, cenógrafos e público.

Como lidar com isso? Como catalogar as ficções de Sebald, uma vez que elas apresentam um hibridismo composto de romance, conto, ensaio, autobiografia, diário, guias de viagem e artigos acadêmicos? – perguntam-se alguns. Contudo, pouco importa a classificação; suas *narrativas* vêm, na fronteira, assim como seus narradores itinerantes, demolir os limites de qualquer

genealogia facilitadora. *Austerlitz*, por exemplo, último livro do autor, lançado pouco antes de sua morte trágica em um acidente de automóvel em 2001, é, talvez, o que mais se aproxima de uma estrutura tradicional, trazendo uma sequência mais ou menos coerente de enredo e desenvolvimento, apesar de inserir uma infinidade de temas desdobrados, porém sem perder a ligação com um fio narrativo principal.

Nele, Sebald continua sua obsessão pela memória e a passagem do tempo. E, mais uma vez, reitera sua opção pela opacidade que, aos poucos, vai nos contaminando, nós que em vão tentamos escrutinar a escuridão que a tudo envolve. Leva tempo para que os olhos se acostumem à penumbra, um tempo que ultrapassa todo escrúpulo razoável. Tempo imortalizado e condenado pela objetiva de um *narrador-personagem*, um professor de História da Arquitetura, chamado Jacques Austerlitz, de origem tcheca, que conta a sua história a um narrador não-nomeado, provavelmente um ex-aluno, hoje, pesquisador. “Austerlitz foi o primeiro mestre desde o meu tempo de escola a quem fui capaz de dar ouvidos”. (SEBALD, 2008, p 36-37). Eles se encontram por acaso na estação ferroviária de Antuérpia, na Bélgica – o que se repetirá várias vezes ao longo da trama, evidenciando o cosmopolitismo de ambos em sua deambulação por vários países da Europa –, multiplicando coincidências e dando início a uma relação não simplesmente de amizade, mas de referência intelectual, que perdurará por décadas.

Austerlitz precisa contar sua história a alguém, apesar do seu laconismo e de sua dificuldade em saber mesmo quem, de fato, é ou em fazer algum comentário sobre sua vida pessoal. Aprendera, desde que fora adotado pela família de Elias, um pastor calvinista do País de Gales, a falar pouco de si. Na casa em que morava, entre montanhas que reproduziam o claro-escuro de seu humor e um pomar que espalhava sombras negras por toda parte, sentia-se muitas vezes como se de dentro de um sonho, entre hachuras cinzas e mergulhado numa água turva, tentasse compreender a realidade. Por isso, fez-se necessária a figura de um interlocutor, um biógrafo que nos permitisse penetrar na epopeia de idas e vindas da vida desse homem criado no País de Gales, mais tarde estudante em Paris, professor de História da Arte em Londres (estudioso do estilo arquitetônico monumental da era capitalista). Um errante por paixão, viajante que registra, com sua câmera fotográfica, cenários decompostos, localidades esquecidas ou ignoradas, no intuito de recompor sua própria origem já bastante obscurecida.

Assim, ainda na adolescência, Austerlitz descobre que foi adotado. Pesquisa seu passado e se sabe filho de refugiados judeus da República Tcheca, que o colocaram num trem a caminho da Grã-Bretanha, para que se salvasse do nazismo. E, nesse esforço de raízes, depara-se com uma Europa em cinzas, cidades perdidas e dizimadas, gente que viu tudo desabar: a própria dignidade, a unidade familiar, bem como a esperança de que alguma moralidade fosse possível. É emblemática a passagem em que Austerlitz relata o dia em que foram encontrados em Londres, onde hoje se localizam uma estação de metrô e um hotel de luxo, os cadáveres de dezenas de pessoas, internos de um sanatório que existira ali décadas antes. A consternação gerada faz um único período se estender por quase dez páginas, num relato que fala de si, exasperado, de sua condição e dos mortos que eram varridos para debaixo do tapete, como se o passado pertencesse unicamente ao passado. Deixa claro que continuamos a viver anestesiados nessa nossa temporalidade que transforma o presente, no futuro, num passado esquecido.

E da mesma forma que “[...] os edifícios superdimensionados lançam previamente a sombra de sua própria destruição e são concebidos desde o início em vista de sua posterior existência como ruínas” (Ibidem, p. 23), *como disse Austerlitz*<sup>47</sup>; a partir de sua observação sobre o plano cartesiano do projeto da nova Biblioteca Nacional de Paris, chega-se à conclusão de que em todo projeto que se traça e se desenvolve, os fatores decisivos são o cálculo das dimensões e o grau de complexidade dos sistemas de informação e controle nele inscritos. Encontramo-nos, pois, angustiados por conviver hipocritamente com essas ruínas, essa podridão escavada e jogada contra nós, sob o signo invariável da sombra: névoa que se propaga, obnubilação num dia plúmbeo, escuridão opressiva e ruminante, mancha extensiva contra os muros negros com os quais nos vamos deparando. Espaços privilegiados para a aquisição do conhecimento são capazes, então, de dar cabo de tudo aquilo que tenha alguma ligação com o passado. Paris, outrora berço da filosofia, afunda numa doença obscura, cercada por nuvens que grassam sobre ela. Toda a história está sendo sepultada no sentido mais literal do termo, com a construção desse novo edifício, sobre os escombros da guerra; um prédio anguloso, obra de um presidente faraônico.

---

<sup>47</sup> Esta referência “como disse Austerlitz” foi utilizada pelo narrador ao longo de toda a trama, a fim de conferir legitimidade ao relato e à biografia que ia sendo remontada por ele.

Testemunha de algo de que já não se recorda, Austerlitz amplia esse *lugar extraterritorial* restrito onde se acha confinado, expurgado do tempo e do espaço, resgatando como disse um outro<sup>48</sup>, traços da memória ou fotografando escombros. É ele mesmo quem nos fala da possibilidade desse *espaço negativo, espaço da conexão*, a quem encanta o instante em que as sombras da realidade parecem surgir do nada sobre o papel da exposição, como recordações que, no meio da noite, tornam a escurecer rapidamente, caso se tente agarrá-las, à maneira de uma prova fotográfica deixada por muito tempo no banho de revelação.

A metáfora da técnica da revelação e do laboratório fotográfico é cara para exemplificar aqui a importância dessa autotemporalidade reveladora, como algo profundamente subversivo, que pode ser evocado a qualquer momento. “Afinal de contas, [...] uma grandeza não quantificável que não conhece a regularidade linear, não avança de forma constante, mas se move em redemoinhos, é marcada por estagnações e irrupções, repete-se de forma alterada e evolui [...]” (Ibidem, p. 103). E Austerlitz, errante, se orgulha também de nunca ter usado relógios, podendo, por isso, retomar essa ineficácia do tempo, com suas margens difusas, para falar daqueles para quem o tempo é irrelevante: os mortos que se encontram fora do tempo, os moribundos e os doentes nos seus leitos e, por que não, cada um de nós, arrebatados dele quando um momento de infelicidade nos exila de todo passado vivido e de toda promessa de futuro. Há, portanto, para ele, momentos sem começo nem fim, pontos cegos sem duração circunscrita, suspensão da realidade, intemporalidade.

Não é que em Sebald o tempo se recuse a passar. Ao contrário, ele configura um espaço de intervenção criativa, que radiografa e ressignifica o vivido no passado, resgatando a sombra e sua enunciação diversificada, o que tem de aterrador e de belo, para construir a partir daí a possibilidade. Não é um mecanismo simplista de revisão de atitudes, como querem alguns, mas desvinculado da resposta que se quer quando de uma preocupação com a sucessão, posto que estamos lidando com a simultaneidade, dá significado aos fatos biográficos do passado através do futuro. É assim que Austerlitz afirma sua própria temporalidade à medida que lida com a

---

<sup>48</sup> Em *O Naufrago*, de Thomas Bernhard, e em *Aberração*, de Bernardo Carvalho, essa técnica de narrar um fato enquanto um personagem o relata é muito utilizada, pelo caráter de autoridade do discurso de alguém que viveu e atesta o que ocorreu. “Eu me lembro, *disse Věra, disse Austerlitz* (grifo nosso), de um desses mascates, um tal de Saly Bleyberg, que montara a sua oficina mecânica na Leopoldstadt, perto do Praterstern, durante o difícil período entre as guerras [...]”. (Ibidem, p. 169).

possibilidade de que nada do que nos conta a história seja verdade, o acontecido ainda não tendo acontecido, mas acontecendo no tempo em que pensamos nele. Convocando todos a festejar a síntese não-disjuntiva, já que diante de um evento, por mais atual que seja, como vimos, o passado não cessa de se produzir, já que se torna objeto do pensamento resgatável pela memória, mas também o presente não se exclui a partir do momento em que o olho vê o que ocorre e se encaminha para o futuro.

Todas as formas e cores se dissolviam em uma bruma cinza-pérola; não havia mais contrastes, não havia mais gradações, somente transições fluidas, palpitantes com a luz, um único borrão do qual apenas a mais fugaz das visões ainda emergia, e curiosamente, disso eu me lembro bem, era a fugacidade mesma dessas visões que então me dava algo próximo de um sentido de eternidade. (Ibidem, p. 98).

Austerlitz é, também, nossa própria batalha<sup>49</sup>, nossa relação com a História e, por extensão, com a Literatura. Convide a repensar nossa relação com fatos, imagens e conceitos pré-estabelecidos, inquestionáveis muitas vezes, enquanto a verdade pode se dar de uma forma muito mais interessante em outra parte, lugares remotos ainda pouco desbravados. Esforço de inscrever e seguir seu próprio desígnio com absoluta fidelidade à sua própria sombra que desliza para a esquerda e para a direita, linha após linha sobre um terreno pautado, lidando com a canhestra falsidade das construções e com a inadequação das palavras, à força de um impulso interior obscuro. Terreno viciado interposto aos nossos passos, labirinto de guichês, labirinto de longuíssimas passagens subterrâneas, abóbadas, galerias, grutas e corredores.

Ao gosto borgeano, relatos dentro de relatos, profusão de referências e ideias sem muita clareza, em face das infinitas possibilidades da linguagem em contraponto com a nossa precariedade. Contextos insípidos, saneados e obliterados inadvertidamente pela nossa incompreensão da estrutura interna da língua, do arranjo sintático de suas partes isoladas, sua pontuação, seus conectivos e finalmente as nomeações e reconhecimentos mais triviais.

Se a língua pode ser vista como uma velha cidade com o seu labirinto de ruas e praças, com quarteirões que remontam no tempo, enquanto outros foram demolidos, saneados e reconstruídos, e com subúrbios que avançam cada vez mais rumo ao interior, então eu próprio era como um homem que, devido a uma longa ausência, não sabe mais se orientar nessa aglomeração. (Ibidem, p. 125).

---

<sup>49</sup> A Batalha de Austerlitz ocorreu em 1805, nos arredores da cidade de Austerlitz, na República Tcheca, à época sob domínio dos Habsburgo, e opôs os exércitos de Napoleão Bonaparte aos exércitos da Rússia e do Império Austríaco.

É a nossa tentativa de armar uma jogada no tabuleiro de losangos preto e branco das lajotas de pedra sob os nossos pés, para a partida crucial de nossas vidas, estendendo-se pela superfície inteira do tempo, encontrando-nos com toda a sorte de referendamentos e partilhando com eles nossas angústias. De um personagem, um médico chamado Gregor, que retoma Kafka em *A metamorfose*, dando o seu diagnóstico de crescente incerteza a um distúrbio passageiro que acomete o olhar, envolvido numa crescente escuridão; à semelhança com Wittgenstein e a expressão de assombro que trazia no rosto, desconsolado porque prisioneiro da clareza de suas reflexões lógicas e da confusão de seus sentimentos; evoluímos pela arqueologia antropológica de um arquiteto, com rigor histórico e filosófico, mas com vocação de artesão, que quer ver construído um trabalho literário inovador.

Na mesma esteira, outra grande influência para Bernardo Carvalho, que nos interessa reportar, é Samuel Beckett. Professor, lecionou literatura francesa no Trinity College, na Universidade de Dublin, entre 1930 e 1931, para classes em que as moças eram maioria. Nessa época, aos 25 anos, ainda não havia escrito romances. Beckett via nos personagens de Racine o princípio da modernidade. Eram personagens complexos e inexplicáveis, que existem no limite da consciência, guiados pela loucura do desejo. E Bernardo aponta que a modernidade do teatro beckettiano estaria, portanto, ligada a uma tendência neoclassicista. Tanto nele, como em Racine, há restrição de tempo, espaço e ação. Ele dizia a suas alunas que Racine reduzia todas as declarações dos personagens a posições cerebrais, permitindo ao espectador ver o que se passa na cabeça deles, sem, com isso, alterar em nada o seu mistério e a sua complexidade.

Era em Balzac, por outro lado, que o jovem professor identificava personagens reduzidos a marionetes e a ilustrações estatísticas da concepção de mundo do autor. Contra ele, defendia a impessoalidade do realismo de Flaubert, em que os personagens eram autônomos, assim como o claro-escuro com que Dostoiévski os mantinha indistintos na sombra. O que Beckett elogiava nesses escritores, cujos sucessores seriam Gide e Proust, segundo Carvalho, era uma representação que incorporava a incoerência, o inexplicável, o inexprimível e o inesperado, chegando uma de suas ex-alunas, Rachel Burrows, a declarar: “O verdadeiro artista permanece sempre na semi-inconsciência de si, enquanto produz. [...] Ele não sabe ao certo quem ele é”.

Em Proust, como em Joyce, ele vai exaltar a indissociação entre forma e conteúdo. “Aqui, a forma é conteúdo, o conteúdo é a forma [...]. Sua escrita não é sobre alguma coisa; é a própria coisa”, escreverá sobre *Finnegans Wake*. A reticência que os escritores ingleses costumavam demonstrar pelo realismo de Flaubert se explica em parte, para Bernardo, pela necessidade romântica de um final redentor, na tradição do espírito anglossaxão. Em Flaubert, só há desolação. Beckett ensinava a suas alunas que Flaubert era o verdadeiro precursor do romance moderno, e não Balzac. E, com isso, anunciava a sua própria literatura.

Em todas as suas posições como professor, entretanto, o que sobressai é a defesa da opacidade contra a transparência, uma ideia fundamental na obra por vir. A transparência como afirmação gloriosa da velha e palatável separação entre forma e conteúdo: a crença de que a boa literatura é a melhor forma de contar uma bela história. Com a transparência imposta como modelo literário absoluto pelo mercado anglossaxão, voltam à cena juízos de valor convencionais e antiquados. Ao que Bernardo Carvalho reverbera em sua diatribe, no artigo *Transparência e opacidade*, na *Folha de S. Paulo*, de 22 de maio de 2007:

Voltam a imperar as longas descrições em terceira pessoa e os personagens psicológicos, que tocam a alma do leitor. São esses os critérios hegemônicos de avaliação da literatura hoje. Combinados com elementos multiculturalistas: representação de grupos sociais divididos por raça, gênero, etc., que vendem a ilusão redentora de que pelo menos podemos conhecer o outro num mundo de injustiças e desigualdades insuperáveis.

Por fim, recorremos a Franz Kafka, porque como afirma Bernardo, não é possível escrever depois dele sem levá-lo em conta. E, contudo, é o que parece ocorrer hoje, quando grande parte do mercado e da crítica continua promovendo a literatura como se ele e, na mesma linhagem, Beckett e Bernhard nunca tivessem existido. Admite, ainda, que o autor tcheco é um desconforto que a tradição teria preferido ignorar, pois ele reinventou a literatura do século XX. Contrariando o lugar-comum que costuma classificá-lo como um escritor alegórico ou simbolista, criador de situações aberrantes e absurdas, concorda que sua ênfase no absurdo é prova da realidade.

Destaca que a literatura de Kafka é o contrário da autoexpressão. A começar por um simples motivo: ela expõe a lógica desse mundo onde quem não tem função definida não é mais digno de ter realidade, onde o homem foi rebaixado a funções de coisa. Um mundo totalmente

institucionalizado, onde já não há natureza, nem é possível crer na ilusão da imagem plena e romântica do artista, como no século XIX. Um mundo tecnicizado, profissionalizante e alienante, fazendo dele um ícone da ordem do horror, um pulo para fora da impotência, força própria de sua obra, por mais contraditória e paradoxal que pareça.

Só assim é possível compreender esses autores. São obras extraordinárias, todas marcadas pelo humor, pelo riso que ecoa dentro do horror imobilizador, e que se contradizem por sua simples existência. Apontam, pois, para uma percepção menos simplista da literatura, em oposição à leitura que as reduz à expressão direta de um sujeito irrefletido, rebaixado a objeto, transformado em mercadoria ou em mera representação de um lugar social, o que hoje acaba dando no mesmo.

Ressaltar, então, a experiência histórica, na obra desses europeus, poderia parecer supérfluo não fosse por dois motivos. Muitas vezes, a história é mais pano de fundo do que tema explícito em seus livros. Além disso, a melancolia, a raiva ou o niilismo que eles manifestam transformaram-se em artifício e cacoete na obra de outros artistas. Para muitos leitores, o discurso de Bernhard, por exemplo, é uma espécie de grito absurdo, que expressa um horror universal. Reconhecer o vínculo histórico em seus livros, assim como nos de Kertész ou Sebald, não os torna mais limitados ou provincianos. Pelo contrário, eles criaram ferramentas próprias para lidar com a perturbação que sua época e o lugar onde nasceram lhes impuseram. É isso que lhes dá estatura e os diferencia dos pequenos transgressores da literatura.

E, em Bernardo, a experiência histórica e os horrores que perturbam vão sendo pontuados e sentidos por meio de uma paranoia instigante que toma dimensões despropositadas e surge, já nas primeiras páginas de sua literatura, enovelada à falsidade de tudo o que seus personagens dirão ou sentirão, registrada na primeira linha de seu livro de estreia – *Aberração* (1993). É como se dissesse a que veio. Existe uma ânsia de se estabelecerem relações, imprimindo ao texto um andamento apressado, uma exasperação de quem quer fabular, porque tem algo a contar, porque está perdendo os escrúpulos de narrar as coisas como elas *são*. “[...] aquela cena ficou guardada por tanto tempo na minha cabeça, adormecida, esperando o dia em que seria finalmente despertada por uma explicação”. (CARVALHO, 1993, p. 29). Precisa dar voz às vozes que traz em si, exercendo a maior de todas as submissões, sendo o canal de algo que não é seu.

De sorte que exalta a perfeição do funcionamento da lógica das formas com as quais lida, justamente por trazerem à tona uma aparente imperfeição, um ponto cego, a aberração. Sente-se na obrigação do registro, na consciência da falta de originalidade, pois que tudo parece se repetir, numa contaminação osmótica. Evoca, assim, outra forma de raciocínio, já que a ordem dos fatores, altera, sim, a ordem dos produtos, e podemos ser objetos passivos de uma “narrativa”, inclusive o próprio autor, que também não se exclui, como se vê em *Os bêbados e os sonâmbulos*: “O primeiro tinha ‘Eu’ como título e tratava da história de um paciente a que o psiquiatra se referia pelas iniciais B. C. [...]” (CARVALHO, 1996, p. 29). Ou ainda *coincidências biográficas* como citações de local e ano de nascimento em fatos expostos por um narrador em primeira pessoa: “Uma reconstituição! Não era o Rio de Janeiro nem 1960. Tudo tinha sido forjado”. (CARVALHO, 1993, p. 161). Realmente, como afirma o próprio narrador, tudo está embaçado, mesmo depois de ter acreditado estar vendo tudo tão claro. Ilhado em sua própria esperança.

Por isso, vemos seu esforço em tentar responder ‘para que serve a literatura’, deparando-se com um público cada vez mais indiferenciado, interessado na biografia dos autores e não nas obras, um mundo impaciente, massificado pela cultura, utilitarista. Ao qual responde: ‘a literatura não serve para nada’! Não tem caráter funcional, porque não ensina a se contentar com as ofertas, com o que existe no mercado, endossando o poeta e crítico francês Paul Valéry, ao dizer que todas as atividades do espírito cessariam se ficássemos, um dia, contentes com o que existe.

Assim, discorre sobre a necessidade de o artista poder se entregar sem restrições a suas experiências; contudo, correndo o risco de ser banido pelo consumismo da sociedade atual, que forja a ideia de que tudo está ao alcance de todos, promovendo a crença conformista de que todas as possibilidades estão disponíveis no mercado. A contrapartida apresentada, então, e com a qual concorda Bernardo, é operar uma espécie de revolução na ordem dos valores, de modo que longe de se escrever para satisfazer a um desejo ou a uma necessidade pré-existente, a escrita se desse na esperança de criar esse desejo e essa necessidade. E, para tanto, não recusa nada que possa repugnar ou chocar; quer o oposto da cultura de massas: a arte como exceção. Aposta que a insatisfação com o que existe é o único caminho para uma literatura de verdade, diante da resignação geral e do gosto médio, antídoto contra várias imposturas.

Entende que a cultura de uma nação não pode se reduzir ao reconhecimento do que já se definiu como característico de um povo, sob o risco de entrar num processo de esgotamento, que é o contrário da arte. À arte cabe a expansão dos limites e das possibilidades de identidade de um país e da língua em que é feita. A graça é poder alargar os conceitos, é conseguir reinventar um país e sua cultura, desviando, em vez de repetir ou se enquadrar às regras e convenções. Porque buscar a identidade local é correr o risco de perder-se, simplesmente porque ela só se dará pelo acúmulo das diferenças e nunca na repetição dos iguais.

Nessa perspectiva, também questiona, como o fez Ana C., a função autoral, abominando aqueles que pretendem explicar sua própria obra. Contra eles dispara não haver verdadeiro sentido de um texto, nem autoridade do autor. Seja o que for que tenha pretendido dizer, escreveu o que escreveu. Uma vez publicado um texto, cada um pode usá-lo à sua vontade e dispor de seus próprios meios. Termina por dizer que a literatura é linguagem que resiste à linguagem usual da simples comunicação.

### **James Joyce**

Num dia do homem estão os dias  
do tempo, desde aquele inconcebível  
dia inicial do tempo, em que um terrível  
Deus prefixou os dias e agonias  
até aquele outro em que o ubíquo rio  
do tempo terrenal torne à sua fonte  
que é o Eterno, e se apague no presente,  
o futuro, o ontem, o que agora é meu.  
Entre a alva e a noite está a história  
universal. Do fundo da noite vejo  
a meus pés os caminhos do hebreu,  
Cartago aniquilada, Inferno e Glória.  
Dá-me, Senhor, coragem e alegria  
para escalar o cume deste dia.

(BORGES, 1970, p. 12)

### 3. AUSÊNCIA ASSIMILADA

*Ausência*

*Por muito tempo achei que a ausência é falta  
E lastimava, ignorante, a falta.  
Hoje não a lastimo.  
Não há falta na ausência.  
Ausência é um estar em mim.  
E sinto-a tão pegada, aconchegada nos meus braços  
Que rio e danço e invento exclamações alegres.  
Porque a ausência, esta ausência assimilada,  
Ninguém a rouba mais de mim.*

*Carlos Drummond de Andrade*

*Com o pensamento  
em Ana Cristina*

(CESAR, 1993, p. 145)

#### 3.1. “Mantém contato!”<sup>50</sup>

Da mesma forma que o protagonista Daniel, de *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho, afirmou, já nas primeiras páginas do romance: “Foi Ana C. que me fez ler o artigo. E, de certa maneira, inconscientemente, foi ela quem me salvou”. (CARVALHO, 1998, p. 20). Assim também aconteceu comigo quando, ainda nos idos da Graduação, comecei esse processo de reconhecimento da obra da autora carioca, distendida na Dissertação do Mestrado intitulada *Ana Cristina Cesar: o devir de um corpo* (2004).

Aparte o momento celebrativo das comemorações pelos vinte e cinco anos da morte de Ana Cristina, em outubro de 2008, um atestado de permanência da obra dessa carioca que se tornou ícone da poesia brasileira da chamada *geração mimeógrafo*<sup>51</sup>, com o lançamento do livro *Antigos e Soltos*<sup>52</sup> e dos dez anos de publicação de *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho; foi Ana C. que

---

<sup>50</sup> Segundo Cecilia Leal, pedido insistente que Ana Cristina lhe fazia a cada vez que conversavam ao telefone.

<sup>51</sup> Nos anos da ditadura militar, surge, no Brasil, uma geração de poetas que tinha como marco a produção de suas obras de forma independente, a baixo custo e comercializadas em circuitos alternativos, geralmente de mão em mão, particularmente em bares e universidades.

<sup>52</sup> Trata-se de uma reunião de fragmentos escritos por Ana Cristina – poemas, trechos de um diário, anotações em seus cadernos de aula, relatos de viagem, bilhetes e cartas nunca enviadas. O material foi cuidadosamente preservado pela mãe da poeta e doado pela família ao Instituto Moreira Salles, no Rio, onde se encontram todos os seus originais. Posteriormente foi catalogado e organizado para publicação.

me iniciou nessa trama e será ela quem me vai propor estratégias de leitura e percepção do que já havia sinalizado e instigado, na transição da efervescente década de 70 para os anos 80. Avançaremos, pois, rumo às análises necessárias, numa incursão no tempo, até os dias atuais, acompanhados de perto pelo texto de Carvalho.

Desse modo, assim como a autora dizia que calçava luvas para escrever, igualmente tive de calçar luvas para manusear seu acervo, que está sob a guarda do Instituto Moreira Salles, na Gávea, desde 1998, doado pela família mediante uma promessa: que ficasse no Rio de Janeiro. Os motivos para calçá-las, obviamente outros, não me impediram de perceber a forte impressão de intensidade que predomina em tudo que trata de Ana Cristina – correspondências, originais de poesia, artigos de periódicos, material de divulgação, documentos pessoais, fotografias, dedicatórias, livros, cartas, postais e dois documentários. Ela surge neles como uma presença que, aos poucos, vai se transformando em urgência aflitiva. Carioca, cosmopolita, poeta, tradutora, teórica, quantas denominações para alguém que parece ter vivido só para deixar marcas indeléveis, rastros, traços, tatuando-se no imaginário de quem cruzasse o seu caminho.

Assim viveu intensamente, encontrando-se com um sem-número de pessoas que lidavam com a cultura, no Rio de Janeiro, entre os anos de 1975 e 1983. Sempre com pressa, ávida, na frente, conhecendo gente e movendo-se na direção do terreno da experiência, como dizem alguns. Participante de uma geração tipicamente carioca, Ana C. se destacou por mérito próprio. Sua coleção é rica em informações, que possibilitam não só conhecer a escritora Ana Cristina como também uma época da história e da literatura brasileiras. A geração mimeógrafo, o mercado marginal, o teatro mambembe, a ditadura e outras manifestações ocorridas a partir da década de 60 podem ser resgatados por meio da consulta aos documentos.

Sua vida gastou-se em assinatura: *Ana C.* – como diz o título de um dos documentários, de Claudia Maradei (1988), com depoimentos de professores, amigos e familiares, produzido com apoio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, cinco anos depois de sua morte –, encantando pela rapidez como passou por nós, impondo sua pessoa, sua literatura, seu gesto final. Tal qual a velocidade das fotos sucessivamente dispostas, ao som do poema *Esvoaça... Esvoaça...*,

transformado em melodia, retirado do livro *Inéditos e Dispersos* (1993, p. 24), dedicado ao pai, bom e viajoso. Sua vida vai passando, como se passam as folhas anotadas de um diário íntimo.

É desse lugar que ela desponta, com versos curtos, envolvendo-se como colaboradora num fórum de debates e análises da imprensa cultural do país, em nome de uma maior autonomia para a linguagem. O pensamento de Clarice Lispector posto ali dá uma compreensão do que era sua preocupação: “Já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas”. Consciente que estava do não-dito, da lacuna, do intervalo rico e sombrio existente entre as coisas e as pessoas. Todos os depoimentos vão deixando claro a força da poeta, sem muita louvação, destacando pontos e impressões importantes de quem conviveu intimamente com ela.

Ana vai sendo lembrada, com muito carinho, por professores e amigos, como aquela que apostava numa linguagem depurada, vivendo intensamente tudo, demonstrando uma paixão desenfreada, como disse certa vez a Reinaldo Moraes: “A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente”. Aquela que gostava de atenção, não se fechando nos limites do estereótipo da identidade feminina, que não era fácil de engolir; incisiva, cruel, vanguardista, obcecada pelo conhecimento, inteligente, curiosa e atormentada. Marília Pacheco Fiorillo diz que ela evitava duas preguiças quando escrevia: a do acabamento formal e a dos formalistas, malabaristas da palavra, porque havia, naquela época, os que queriam forjar a estética da preguiça, ao que ela advertia: “Só não pode haver a preguiça da estética!” Dona de uma poesia intelectualmente de fôlego e ao mesmo tempo emocional, alguns deles salientaram, ainda, a integridade de seu caráter e seu intimismo anônimo, como Angela Carneiro: “Há sempre um verso no material com o qual lida. Ela precisava da intimidade, mas não conseguia ser íntima”. Outros destacaram o misto de erudição e coloquialidade de seus escritos, aliados à mescla de confissão e ficção nas malhas do texto.

E os familiares falam de sua ausência como algo que foi, pouco a pouco, sendo assimilado, nas palavras da mãe, Maria Luiza; vivido “nas lembranças da evolução”, para o pai, Waldo Cesar, ressaltando os livros marcados, lidos, e os apontamentos finais que fazia em cada um deles; sentido, na pouca manifestação do irmão, Flávio; aflitivo, no depoimento da cunhada, Cecilia

Leal, que completava 30 anos exatamente naquele fatídico sábado, 29 de outubro de 1983, e a quem Ana telefonava muito, terminando sempre com a frase: “Mantém contato!” Seja como for, despontava sempre com alegria dos acontecimentos culturais que a reescreviam, do cinema que via, dos postais que enviava, assinando ternamente: *Forever yours*, Ana C.

De modo semelhante, João Moreira Salles, produz *Poesia é uma ou duas linhas e, por trás, uma imensa paisagem* (1990), parafraseando um verso do escritor polonês Czeslaw Milosz.<sup>53</sup> Trata-se de um tributo à jovem autora, premiado no 8º. Videobrasil daquele ano, vencedor da categoria Melhor Vídeo do Fotóptica Festival, que reunia trechos de poemas, cartões, fotos e a trilha sonora de Billie Holiday, de quem ela era fã confessa. Em cerca de dez minutos, imagens ora embaçadas, ora granuladas, mas sempre com cores vivas, em câmera lenta, evocam Baudelaire, Silvia Plath, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, T. S. Eliot, nomes que exerceram grande influência sobre seu trabalho.

Interessante notar que dessa referencialidade formadora Ana Cristina desponta com uma nova maneira de conceber a literatura, fascinada por exaurir a totalidade discursiva de uma fabulação sem constrangimentos. E isso é arrojado, porque nos leva a redimensionar toda a nossa experiência de mundo e podemos não querer ou não estar preparados para os abalos sísmicos e sígnicos que fazem coincidir o surgimento de uma palavra com a encenação da morte daquilo que ela supostamente designa. É, como atestaria Derrida<sup>54</sup>, uma potência disseminante de inscrição jazendo entre as páginas de um livro, ao mesmo tempo parecendo legitimar as mais caras instituições, mas rompendo com elas, corroendo a partir de dentro, desnudando pressupostos obscuros e indagando sobre o valor de propriedade com todos os seus derivados.

É nessa operacionalização de conceitos, portanto, que a literatura de Ana Cristina merece ser investigada. Por isso, a feliz aproximação dos dois autores aqui abordados provoca a sensibilidade à disposição de propor uma *literatura pensante*. Uma teoria que permita pensar a nossa relação com a lei, com sua loucura original, indecível entre vida e morte, masculino e feminino, atividade e passividade, escritor e leitor. Ao preço de inaugurar uma escrita que fale

---

<sup>53</sup> Poeta e ensaísta polonês, Prêmio Nobel de Literatura em 1980, falecido em agosto de 2004, traduzido por Ana Cristina.

<sup>54</sup> Cf. Nascimento (1999, p. 276).

pelas fendas, na penumbra, enlouquecendo a estrutura logocêntrica na base mesmo de sua estrutura.

Vê-se, então, que sua poesia e seu percurso teórico sinalizam a passagem de nossa produção literária rumo à contemporaneidade, com todos os enfrentamentos necessários à individuação para o contato com o universo cultural diversificado e relativizado.<sup>55</sup> Isso porque Ana Cristina transita numa escrita singular que oscila da transgressão literária à argumentação filosófica. E, ironicamente, *mantém contato* e propõe uma análise arguta dos mais variados veículos de difusão da cultura, largamente explorados hoje em dia, dada a infinidade de recursos de que dispomos, mas ainda incipientes naquele momento.

Controversamente, suas propostas não são *anacrônicas*; ao contrário, dão conta de um processo que iria se amplificar sobremaneira, em virtude das novas tecnologias, e nos legaram um tom atual, senão vanguardista, a despeito da precariedade dos dispositivos. Donde se vê que recorrer a ela ou simplesmente fazer coincidir sua assinatura com um personagem que tem nome e sobrenome (*Ana C.*), num universo em que os demais se identificam apenas por iniciais, como acontece em *Teatro* (1998), mais que fazê-la emergir das sombras, é ajustar o foco e olhar a cultura contemporânea com os pressupostos que temos em mãos, herdeiros que somos de sua interlocução perspicaz. Ela, que já havia percebido os desdobramentos do que temos vivido, incita-nos, agora, ao avanço, não à repetição nem à cópia, mas à continuação de uma proposta de vida.

[...] a partir talvez de uma pequena distorção ou de um pequeno exagero, levou-os a tomar um caminho por onde se afastaram progressiva e irreversivelmente da verdade até um ponto em que já tinham reinventado por completo a realidade do mundo, numa espécie de pacto implícito estirando os limites da verossimilhança e da lógica, com o possível intuito de subvertê-la [...]. (CARVALHO, 1998, p. 50).

Nesse sentido, começando por *Literatura não é documento*<sup>56</sup>, um dos livros que compõe a publicação póstuma *Crítica e Tradução* (1999), Ana Cristina, amante do cinema, discorre sobre o que denominou *cinema pedagógico*, em voga no Estado Novo. Apesar de parecer uma discussão datada, circunscrita a esse período, nota-se o faro da crítica ao atacar a linguagem dos

---

<sup>55</sup> Cf. Vasconcelos (2000, p. 238).

<sup>56</sup> Pesquisa sobre documentário e literatura realizada pela autora e publicada, em 1980, pelo MEC/Funarte.

documentários, vistos como redução mais atraente e movimentada do que se vê nos ensaios, livros didáticos e nos verbetes enciclopédicos. Encobre-se um caráter moralizador e formativo dos fatos da vida nacional, na voz oficial de um narrador, que fala em nome de uma consciência patriótica e de uma interpretação correta, legitimada, muitas vezes, por artistas e intelectuais colaboradores. Mais ainda: o peso da palavra e a missão de quem produz ficam evidenciados, definindo uma relação de poder com o real (copiá-lo, documentá-lo) e com o espectador (instruí-lo, informá-lo, formá-lo, esclarecê-lo).

Assim, para ela, a produção de um documentário sobre um autor literário, naqueles moldes que analisava, estava atrelada à promoção de uma figura edificante e exemplar, por meio de padrões de linguagem desejados, num clamor de modernização e de renovação culturais, entremeados pela exaltação cívica. Neste momento, a autora reconhece, como o faz Bernardo Carvalho, o poder da fabulação, como forma de construção narrativa do que se quer contar, a serviço do simulacro. A relação com a imagem deixa o filme-documento menos óbvio ou mais ambíguo, isto é, se por um lado, a imagem se mantém fiel à fórmula didática do documentário, por outro, revela a intervenção específica de seu diretor-promotor. A imagem quer ter o mesmo movimento preservador, mas as cenas já não documentam nem comprovam uma biografia, apenas a sugerem metonimicamente, rompendo o estrito aparato do filme-conferência.

Desse modo, na esteira de Jorge Luis Borges, Ana Cristina afirma: “Do ponto de vista de uma eficácia cinematográfica, de que adiantaria um mapa que fosse na tela apenas a repetição fotográfica de um mapa?” (CESAR, 1999, p. 30). Faz-nos perceber que uma aula de literatura e, para além dela qualquer outra situação documentada, continua no texto da narração, mas a imagem já se desprende e se situa além. Por isso, as tomadas de cena, pretensamente locais e verdadeiras, deixam um documento sempre mais artificioso, encenado, sem conseguir se afirmar como verdade documental transparente que a tela transmitiria, neutra.

Aliás, neutralidade é algo impossível de se conseguir em um discurso. Nessa perspectiva, a autora começa por mostrar como a cultura se torna estratégia de controle para o Estado. Afinal, sendo a parte mais tranquila e menos reivindicante, em face de uma agitação vivida em qualquer época e das demandas da população, ela se traduz como forma de organização e intervenção na vida

nacional. O aparato cultural, então, é abordado como potência integradora, acima de todas as divisões; força aglutinadora, que resiste a todo esfacelamento.

Dessa forma, desmascarou o simples levantamento, seleção e arquivamento daquilo que constituía material fílmico em épocas de ditadura militar e que buscava captar e documentar a nossa nacionalidade em nome da defesa, preservação e *autenticidade* de uma cor local, uma vez que isso acaba por estabelecer a dialética da rivalidade, como bem pontuou, frente à imposição maciça de valores estrangeiros no país. Porém, insistia em que não se pode perder de vista o jogo mais pernicioso, já que não é tanto a caracterização nacional alegórica acobertando a questão central das condições sociais e dos conflitos o que importa, mas a produção de uma verdade nacional, ou seja, o documentário reproduz e aponta uma nacionalidade.

Essa discussão se amplia haja vista que o registro que se faz nunca é inocente. É sempre construção, invenção, processo de leitura e, ao mesmo tempo, esvaziamento. E Ana Cristina estava preocupada com a desmobilização de um texto literário levado ao cinema, sua desmetaforização, já que a relação texto/imagem passa um nível de leitura imediata, legando à literatura o papel de mera repetidora do real – em suas palavras, a uma *estetização do real*. Isso porque suprime o espaço do conectivo, o ponto de ligação, o lugar da conjunção, onde se estabelecem relações, o intervalo que há entre as palavras e as coisas. A escuridão e as lacunas que geram a riqueza semiótica não podem ser negligenciadas em função de determinada visão do literário.

Salientava que, mesmo que estejamos diante do autor, num documentário, ainda que haja desejo de reconstituição de algum evento, nada se expõe sem que se crie uma condição de interpretação, visto que as referências nascem de um elenco considerável de informações e materiais que engendram uma leitura possível. Interessa, pois, o conceito de literatura que a utilização desses padrões veicula: matéria escolar, estetização do real, vida e obra em complementaridade, reflexo da cultura, integração aperfeiçoada por meio de um estilo ou, então, não se trata de literatura.

O documento fascina porque dá a sensação de que é a fonte do discurso verdadeiro, excluindo insensatos mediadores, fingimentos, ficções. Há que passar por este fascínio. A passagem padrão cola a presença do documento à imanência da verdade visível do mundo e à sua explicação sempre

plausível. Passa pelo documento como prova. Já a passagem crítica mexe com o documento como personagem de uma trama talvez passional. (Ibidem, p. 58).

Como se vê, o documento não é fonte de verdade por excelência, ele se situa numa tensão, entre os desenhos do vivido e a produção literária. Por isso, a necessidade de sair do fascínio, passar pela crítica e buscar o personagem que se encontra ali evocado. Pois um autor, mesmo quando fala de si, num documentário, vai se distanciando subitamente do referente que é ele mesmo, e o texto já não ilustra a imagem, porque o literário não reflete o biográfico. Consequentemente, a reelaboração cinematográfica de uma leitura de um autor também não o reflete, mas junta fragmentos e introduz, inclusive, o arbitrário, construindo um personagem onde se queria que estivesse o autor.

Vale notar que estamos coincidindo com a perspectiva do simulacro na cultura, já analisado aqui, que trabalha com o ponto de vista daquele que observa e o transforma junto, uma vez que ele também participa dessa trama. Deixa claro que a subjetivação assumida na abordagem documental poderá ser acusada de deturpação do real. E Ana Cristina saúda essa descoberta, não tão apreciada por Gilberto Freyre<sup>57</sup>, conforme cita, a partir da fundamental deturpação que todo documentário produz. Assim, “[...] a verdadeira verdade do documentário não é, como se pretende, o real objetivo, mas o real subjetivo, a subjetividade do diretor”. (Ibidem, p. 63).

Ironia à parte é o mesmo que vai acontecer com ela própria, *auratizada* depois de sua morte, pelos documentários literários produzidos, tornando-se, também, personagem. Personagem de cada análise feita nas inúmeras dissertações, teses e documentos surgidos; enfim, personagem e interlocução para Bernardo Carvalho. Podendo-se destacar, ainda, o movimento que garantiu lugar à sua obra que, pouco antes de sua morte, chegava às grandes editoras do país. A palavra acedendo, em sua anterioridade, aberta às discussões do circuito cultural antes marginal, atua agora como horizonte para o alargamento do conceito de escrita teórica e de produção de pensamento e de livro no terreno da intervenção.

---

<sup>57</sup> Gilberto Freyre teria reclamado, na época em que foi filmado por Joaquim Pedro, da não fidelidade do documentário produzido à sua realidade.

Aqui se instala a força da literatura. É o que ela quer mostrar: o documental começa a se emancipar dessas injunções tornando-se mais forte, deixando falar a sua própria linguagem, desvinculando-se da obrigação de ter de dizer alguma coisa. É cinema e, como tal, trata de paradoxos, pode não informar, não biografar, não construir nada, nenhum monumento à cultura nacional; está livre para trabalhar a partir da negatividade, explorando o espaço da sombra. Pode jogar com a mentira do documento e a verdade da ficção, perturbar os mitos e transformar os textos, como a autora bem pontuou na conclusão de seu trabalho *Literatura não é documento*.

Ana apostava na intransitividade da linguagem, num projeto literário mais autônomo, livrando-se da obrigação de ter de dizer ou de ensinar algo. Insistia mais na transgressão, na criação, na citação e no depoimento. Interessava-lhe mais a encenação, o desvirtuamento da captação natural, o personagem-texto e o personagem-documento, a fim de se veicular uma relação com a literatura a partir de leituras, produtividade descompassada do real, possibilidade de desconstrução de entidades metafísicas, como: o Autor, a Cultura, a Nacionalidade. Seu intuito era mobilizar um resultado estético e sensorial antes de tudo.

A performatividade do contato desejado está, pois, instaurada, pronta para desarticular as familiaridades do pensamento, porque Ana Cristina está disposta a mergulhar, com Borges, nessa zona de sombra – como quando se refere ao Aleph<sup>58</sup>, mote para a análise que faz do artigo *Notas sobre a decomposição n'Os Lusíadas*, do professor Antônio Saraiva<sup>59</sup>. Entra, assim, num quarto escuro, no fundo de um porão urbano, para conhecer a réplica sem centro da máquina do mundo, onde um dos pontos contém todos os outros e, ironicamente, contém a si mesmo. Ana acede ao ponto estratégico a partir do qual é possível se chegar a um repertório infinito de mundos, o império das letras, uma maneira de ler, a Biblioteca. Quer empreender essa viagem, explorar seus paradoxos, sabedora de que basta o conhecimento de um fato para que se perceba, imediatamente, uma série de contradições antes impensadas. Corajosa, a despeito da escuridão que se alastra e consciente de que se não somos capazes de ver nada, nossa incapacidade não invalida o testemunho dos outros; aproveita para retratar essa precariedade, tal como o autor argentino o faz, deixando clara a simultaneidade dos fatos, onde tendemos a ver tudo pela ótica da sucessão.

---

<sup>58</sup> Cf. BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2007.

<sup>59</sup> Publicado em 1973 e posteriormente reunido em *Crítica e Tradução* (1999, p. 141-145).

E marca bem esse descompasso, pois propõe que enxerguemos para além do diletantismo acadêmico, que insiste em ler a teoria preliminarmente, reforçando os recalques da linguagem e reproduzindo discursos amplamente digeridos e propagados por quem escreve e critica a literatura. Convida a olhar para outros planos, lugar onde as tensões costumam ser omitidas, os mistérios ausentes, o silêncio recuado, dado que, muitas vezes, tudo isso fica relegado a outra instância. Deseja, sim, conhecer a *máquina do mundo* para forjá-la e discorda dos que pregam linguagens subliminares, quando o que falta mesmo é coragem para desbravar o conhecimento e estabelecer conexões.

E, reverberando contra o artigo de Saraiva, insiste em que mais que aproximar “histórico” e “mítico” das categorias de “verdadeiro” e “falso”, no ensaio produzido a partir da epopeia de Camões, é preciso ver que a mitologia não se limita a um mundo próprio do estilo, mas demonstra como ela interfere culturalmente naquilo que é percebido como verdadeiro e falso. A linguagem do real se encontra lentamente corroída a partir de dentro e está prestes a ruir. Com isso, refuta, a imposição de determinada visão sobre termos e pontos de análise em detrimento do aluno e da própria literatura. O que, no artigo seguinte, *Os professores contra a parede* (1975), fica ainda mais patente, porque prima por ver deslocado o eixo do debate, colocando-o nos mecanismos de poder e repressão amplamente disseminados no interior mesmo das instituições.

Nota-se, inclusive, ironicamente, como a autora advoga em causa própria, sentenciando que as críticas apresentadas não podem ser desprezadas pelo seu caráter de caos estrutural ou emocional, porque se assim o são, mostram uma faceta ainda mais perversa: a de um sintoma de distorções manifestadas e reproduzidas dentro do próprio sistema acadêmico, do qual também é vítima.

É preciso acabar com a ideia de que os debates e as produções de conhecimento se desenvolvem no céu puro da verdade ou da ciência. Toda produção e toda transmissão de conhecimento estão vinculadas a uma posição ideológica e à posição de produtor dentro da instituição. Não se trata de rejeitar a possibilidade de produção teórica, ou um determinado tipo de produção teórica, mas de *polítizar as “teorias”* [grifo da autora], indicando os seus usos repressivos e recusando uma discussão puramente epistemológica. (Ibidem, p. 147).

Aqui aparece um ponto que merece destaque, no contraste e no embate da análise desenvolvida, a propósito do tom valorativo com que Bernardo Carvalho costuma ver o literário, tendendo a desvinculá-lo da realidade sócio-histórica, negando-se a reconhecer nele o potencial ideológico

de uma função, ao mesmo tempo em que parece não querer polarizar o seu discurso e suas preferências. Ana Cristina, por outro lado, reconhece e dialoga até mesmo com o fator meramente apreciativo da literatura, rejeitando a pretensão de banir da crítica literária o elemento do gosto e da ideologia. Destaca que essa presença não é incompatível com o rigor do trabalho crítico; tampouco vê no rigor uma formalização ou o ciframento da linguagem. Nega, uma vez mais, o mito da neutralidade ideológica do intelectual e de suas produções.

E vai fundo na questão, evidenciando uma politização que ainda acontece no âmbito das universidades. No momento em que se aponta o uso exclusivo de determinada abordagem porque se diz mais científica ou mais verdadeira que outras, que são marginalizadas (não por serem menos fecundas, mas por não se inserirem dentro de um esquema de prestígio dentro das instituições). Manifesta-se veladamente a preferência pela utilização de determinada teoria e seus respectivos teóricos, de forma repressiva. Mostra, com isso, na relação professor-aluno, uma forma sutil de dominação intelectual, já que este se vê obrigado a lançar mão das ferramentas, modelos e aplicações “autorizadas” ao texto literário com o qual lida. Sem contar que deve ter, ainda, o *corpus* de sua pesquisa bastante bem delimitado, referendado, deferido por quem o orienta e acompanha.

Além disso, considerando-se o processo educacional, o aprendizado de teoria literária pressupõe, como ressalta a autora, e hoje ainda mais, uma competência linguística e cultural a alunos cada vez mais despreparados, o que limita suas escolhas, bem como o acesso e a seleção de informação. Nesse debate, Ana Cristina marca a perversidade do processo de sujeição intelectual, que se encontra camuflado institucionalmente em nome da *verdade* do conhecimento científico. O que implica um olhar mais atencioso e politizado em relação à produção crítica e à transmissão pedagógica.

Assim, a professora, tradutora, crítica literária e poeta esbarra muitas vezes no institucional querendo subvertê-lo, porque não quer reproduzir o que está em pauta. Angustia-lhe ver a diluição do discurso como se a própria realidade estivesse se desmaterializando também. Ficam evidentes a falta de reflexão, por parte dos produtores de cultura, e a ausência de uma proposta norteadora de projetos que orientem o que está espocando na marginalidade. Destaca, pois, a

flagrante impossibilidade de diálogo nos textos reunidos em antologias publicadas à época, que a incomodavam pela falta de propósito e pelo juízo valorativo expresso na arbitrariedade das escolhas. Viam-se prestigiados os que já tinham prestígio, certeza de lucro para o mercado editorial e em vão procurava a unidade do que as *mostras antológicas* traziam. Notava a repetição dos mesmos esquemas maniqueístas, mitificadores, desligados da realidade, de espírito crítico embotado. Não havia quem escrevesse a diferença.<sup>60</sup>

De maneira análoga, Bernardo Carvalho, amplia essa questão e faz a crítica da indução de demandas, que transforma a arte em tendência no mercado, o que substitui os artistas pelos curadores de exposição. Tal fato não deixa de manifestar uma forma de *antologizar* o objeto artístico como algo entre o aceito e o rechaçado, segundo padrões de gosto ou interpretação, como vimos. Editores, curadores e publicitários se encarregam de nos convencer do que hoje é arte, o que se deve consumir. Ambos, porém, desejam a arte desviante dessa conformidade absoluta, sentida já nos anos 70 por ela, e ainda mais opressiva com o passar do tempo, desejosos de criar ofertas inesperadas, de intervir na cultura, por meio da própria obra.

No entanto, o material foge, escapa, torna-se difícil definir a *encoberta intenção* que junta opostos com o pretexto de fazê-los dialogar – como continuaria Ana Cristina em suas análises. O cabralino e o anticabralino, por exemplo, sob o título de *Poesia brasileira hoje*, reunidos na revista *Tempo Brasileiro*, nos números 42 e 43, demonstravam isso. O espaço para ampliar a discussão da literatura emergente é tarefa difícil e perigosa. A nova musa<sup>61</sup> ainda não conseguia mostrar seu rosto, assumir sua linguagem, e evitava mesmo os perigos de uma nova definição, sob pena de ver reduzido seu alcance. Definitivamente, não seria pelo ineditismo que essa poética impressionaria, mas por se mostrar viva no contexto político, à margem, circulando fora dos grandes circuitos.

---

<sup>60</sup> O pensamento de Ana Cristina sobre a literatura insere-se num contexto filosófico bastante contemporâneo, a partir do que se pode ver em sua biblioteca particular – mantida em seu acervo pessoal no IMS. Há livros anotados por ela, que atualmente poderíamos associar, depois de Nietzsche, a filósofos franceses como Foucault, Blanchot, Deleuze (ainda em parceria com Guattari), Derrida, a chamada filosofia da diferença.

<sup>61</sup> Ref. ao artigo *Nove bocas da nova musa* publicado por Ana C. no *Opinião*, de 25 de junho de 1976, aludindo à poesia daquela geração de novos autores.

Nessa perspectiva, Ana destacaria a *amostra* que Heloísa Buarque de Hollanda trazia daquilo que seria a publicação de *26 Poetas Hoje*, lançada no mesmo ano, em 1976, dando lugar à poesia que estava sendo impressa, mimeografada, distribuída em reduzidas tiragens, custeadas pelos próprios autores, em pouquíssimas livrarias e em bares na noite carioca.

Chamei Chico Alvim e Cacaso como consultores *ad hoc* para a seleção daquele vastíssimo material que me inundava gavetas, arquivos e tapetes. Tudo certo, chegou a hora que eu mais temia: a decisão dos critérios de escolha, ou seja, de inclusão/exclusão de nomes e textos na Antologia. Foi nesse momento que percebi a arbitrariedade da organização de uma antologia, o que, até então, pensava ser uma atividade simples, lógica e quase-burocrática.<sup>62</sup>

Além da dificuldade sentida nesses critérios de escolha, Heloísa destaca a repercussão da recepção dessa obra, uma vez que a academia repetia, com insistência inexplicável, que “aquilo não era poesia, mas um material de interesse apenas *sociológico*”. Entretanto, essa simples reunião dava novos contornos para a compreensão da cotação de sociologia em relação à teoria literária, à história e à antropologia, segundo ela, tocando seriamente em necessários pontos obscuros do debate literário ainda em mãos ortodoxamente modernistas. Continuaria: “Talvez arranhasse, mesmo de forma incipiente e desorganizada, pontos nevrálgicos que já configuravam as grandes quebras que viriam marcar a inflexão cultural das décadas seguintes”. E, como indicou a própria organizadora, a precariedade de sua produção a legitimaria e a libertaria do quadro alienante e dominador da cultura oficial, por ser um trabalho irrecusável à época, visceralmente contextualizado, feito a várias mãos, um manifesto político-literário que ainda hoje não se esgotou.

Heloísa conta que, uma vez tendo decidido fazer da poesia marginal seu objeto de estudo, recolhendo e analisando livros, convivendo com os poetas; de repente, viu seu próprio cotidiano ser envolvido afetivamente por eles. Isso explica e justifica a impossibilidade de recusar o convite recebido para organizar, a pedido de uma editora espanhola, uma antologia com a poesia *de los hijos de la dictadura*, aqueles que estavam justamente recusando, com êxito, como ela mesma reconhecia, os canais tradicionais das grandes editoras. No entanto, ainda que isso confirme, de certa forma, a tendência mercadológica com a qual se viu enredada, arriscou no projeto sob o argumento de que, do ponto de vista da linguagem, essa poesia seria uma alternativa à hegemonia

---

<sup>62</sup> Trecho retirado do Posfácio à edição de *26 poetas Hoje* (versão modificada de “Observações: críticas ou nostálgicas?” in *Poesia Sempre*, ano 5, número 8, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997), publicado na segunda edição da Antologia, passados 22 anos da primeira publicação.

das vanguardas, da tradição cabralina bastante influente naquele momento. Era o direito ao dissenso que esse material reivindicava na produção cultural brasileira e publicá-lo – o que o fez, mas por uma editora independente – afirmava, em contrapartida, o traço distintivo de uma geração coibida de narrar sua própria história. Era inadmissível negar o quadro sócio-histórico que contextualizava essa poesia, aparentemente ingênua e descompromissada.

Enfim, a nova poesia, da qual a própria Ana Cristina também se torna um expoente, busca a via pública por seus próprios meios. Nela, o *estilo mesclado*, segundo definição de José Guilherme Merquior, manifesta-se na plurivocidade que mistura a visão poética, problematizando os temas da atualidade, a suspensão dos direitos e o contexto de cerceamento da liberdade de expressão, a expressões vulgares e ao burlesco, entremeando seriedade ao coloquial. Interessante notar que, ainda que lhe falte distanciamento crítico de análise, porque está no bojo do mesmo processo, a autora consegue um fino trato e uma identificação das características que definem essa tendência de que também se tornaria ícone.

Fala, pois, da alegorização na poesia, dita *marginal*, que estabelece uma distância entre a representação e a intenção significativa, uma vez que a literatura produzida sob essa marca não tem a pretensão de simbolizar alguma inefável verdade sobre o mundo. Seu interesse é desconfiar dos poderes da palavra, jogar com a verdade que não pode ser dita, distanciar-se do símbolo, falar pelo espaço aberto entre a linguagem e o real. Esse é o ponto rico da interlocução e a fenda no discurso vai ecoar sem saudosismos, deixando vir à tona o que estava nos bastidores, seu próprio simulacro:

O poeta pode representar, fingir descaradamente; não tem mais um compromisso com uma Verdade, não se propõe simbolizar um inefável e preexistente sentir ou existir. Com isso fica com mais mobilidade, sai e entra mais à vontade, ainda mais que se encontra desobrigado de solenizar o seu verso. (CESAR, 1999, p. 164).

Ao falar dessas estratégias, Ana fala também de si, de sua escrita pontuada pelo cotidiano, seu descompromisso com o metafísico, sem incorrer em preguiça da estética ou na falta de rigor. Tudo pode ser matéria de poesia, sem reduções dogmáticas, o que não significa falta de critérios para avaliá-la ou a impossibilidade de apreendê-la. No dizer de Heloísa, a diversidade de procedimentos e a não formação de grupos ortodoxos são ainda sintomas significativos dessa

poesia, marcada pelo vigor e pela tensão no espaço da página em branco à espera do poeta, no choque de palavras, na elisão de termos, no derramamento sem pudor, na contenção, na brevidade, na impressão de inacabamento.

Vale destacar que, embora parecesse um projeto unicamente estético, a autora demonstrava todo o seu vigor ético, por meio de sua preocupação sócio-histórica, ao retratar a impossibilidade de abordar essa poética, manifestação da linguagem, compreensão do mundo e do fazer literário, desvinculada do momento de sua produção. Ela não estava interessada unicamente na função que pudesse ter, panfletária em seus arroubos discursivos, encomiástica em seus fervores indiscretos, queria mais, queria a marca da frustração que o momento lhe impunha. Equilibrava-se, também ela, como já havia notado, num paradoxo entre a condição de possibilidade que conquistou e a impossibilidade real e vivida, fazendo explodir a ironia, no conceito kierkegaardiano, surgida da tensão que se esboça entre o ético e o estético. Por isso, simulava e fabulava como estratégia, íntima, casual, maliciosa e direta. E, falando por todos os espaços porosos do discurso, vai minar a linguagem, dar a partida, sentenciar entre presa e assustada, trazendo para a arena todo o seu poder de contato, viscosa e ao mesmo tempo deslizante: “A lesma quando passa deixa um rastro prateado. Leiam se forem capazes”. (CESAR, 1993, p. 198).

O último verso citado é provocador, uma vez que não bastam o personagem-texto e o personagem-documento evocados por Ana C., é necessário jogar com as mesmas armas dela, fazê-la personagem, jogá-la na armadilha que ela mesma desvendava, para vê-la enredar-se em sua própria trama, sinalizando do meio da sombra e gritando pelos liames intersticiais do discurso. Confundindo as palavras dele, as do narrador e as dela. Quem se apropria de quem? É uma experimentação literária em andamento, uma discussão teórica feita ficção, envolvendo conceitos à medida que desenvolve o enredo. É rápido demais; entre a descoberta e a aplicação da técnica quase não existe intervalo. A posta em marcha da estratégia sai friccionando o espaço aberto, ganhando a superfície, libertando-se da penumbra, brilhante, faiscante.

O talento de Ana Cristina vem, decerto, dessa perspicácia entre aquela que estuda minuciosamente, descobre e aplica o que aprendeu. Virtudes enlaçadas entre a teoria e a prática. Encontram-se enoveladas a ensaísta e a esteta, amalgamadas da análise à distensão; não há como

se desvencilhar delas. Vão potencialmente juntas debruçar-se sobre a relação da biografia com a literatura e seus simulacros, como o fará quando da entrevista a Carlos Sussekind, por ocasião do lançamento de *Armadilha para Lamartine* (1976). Não sabe por onde começar, seduzida que está diante da impressão de “cópia” do real, no choque entre loucura e normalidade ali apontados; entre a máscara e o despojamento, o literário e o não-literário. Ademais, sente-se confrontada por outra grande possibilidade afiançada por um dos autores, que afirma ter traçado seu paciente trabalho de invenção e elaboração sobre o diário original de seu pai, dado que nos coloca em pleno terreno do literário, que supera em realidade os documentos.

A literatura parece, então, *amaldiçoar*, contaminando aquilo que toca, o que entra em seu mérito, transformando e perturbando até mesmo os depoimentos, como vimos, quando falávamos do documental. Acontece que aqui partimos de outra via. Enquanto lá o documentário queria ter valor de Verdade, retratando a vida do autor; aqui, o valor de Verdade está no original, no diário. Esse entranhado se dá, pelo visto, em mão dupla, pois a fabulação e o simulacro atuam nos dois sentidos: do literário (o autor e a obra) para o documento e do documento (diário) para o literário, potencializando o que autora chama de personagem: personagem-texto e personagem-documento. Isso sem se considerar que nada impede que o documento seja, ainda antes, literatura. Quem garante e atesta a verdade de um documento, como um diário, por exemplo? O máximo que se pode identificar é a sua ironia, conforme o que se queira interpretar. Insurge-se uma das maiores assertivas: A literatura supera em realidade os documentos.

Tudo está cerzido, alinhavado pela própria realidade. E a literatura anda por aí se disfarçando de documento, usando a máscara de realidade, criando uma instância que merece ser pensada, já que da dualidade: verdade/ficção surge, ironicamente, uma terceira condição de possibilidade, simulada/fabulada com características tão reais e fictícias quanto o documento ou a ficção. Não é por acaso que *Armadilha para Lamartine*, como bem salientou Ana Cristina, aproxima-se do cinema. “O livro de Sussekind coloca em confronto dois “documentos vivos”, duas “cópias escritas” da realidade, “não elaboradas” literariamente: o diário do pai e uns papéis redigidos pelo filho durante internamento num hospício”. (CESAR, 1999, p. 175). Trabalha-se com a impressão de que o documento é parte do fingimento literário.

E esse é um trabalho de maestria, quando se veem aproximadas a literatura e o cinema, dada a impossibilidade de um narrador ausentar-se totalmente de um texto, por mais neutro que seja o seu tom, a julgar pelos *livros cinematográficos* ou os *filmes literários*, como comenta a autora, destacando nesse rol o argentino Manuel Puig. No cinema, endossa, a ausência da voz narrativa é um dos recursos que pretende reforçar a credibilidade no aspecto objetivo do que se vê, mas o narrador está ali determinando o andamento das imagens para o espectador. Na literatura, essa isenção é ainda mais difícil, porque isso requereria uma solução cinematográfica, que recompusesse fragmentos justapostos, por meio de diálogos, cartas, monólogos, documentos, e a presença do foco narrativo se faz sentir mesmo na organização dessa montagem.

Nesse sentido, o *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho, com o qual estamos lidando, expressa esse desejo de narrar por meio de pontos de vista diferentes a cada momento, tal como acontece em outras obras do autor em que bêbados, sonâmbulos, letargos, estrangeiros, indivíduos reportados apenas por iniciais, sádicos, nômades, desmemoriados, pessoas no limite da razão fazem os relatos progredirem. Essas situações vão requerer uma leitura mais engajada, fazendo do leitor alguém que participa da trama e se envolve, praticamente um espectador, o que recusa o paternalismo de um narrador e rompe a passividade da leitura. O autor, afeito às discussões de Ana C., mostra sua desconfiança em relação ao narrador e promove outras instâncias narrativas, uma vez que já não se encontra garantida a familiaridade com o real, que os ultrapassa – autores, narradores, leitores, espectadores, personagens –, tampouco com suas interpretações.

Entretanto, isso não constitui um esfacelamento da linguagem discursiva, como Ana Cristina salientaria ocorrer em James Joyce, mas uma dispersão reconstituída pela montagem que os articula – um *arquinarrador*, como ela aponta –, jogando os textos uns contra os outros, contrapondo-os, modificando-os. “O texto se cinematografiza para recusar a função onisciente do narrador. E, por outro lado, não cai no ocultamento da organização narrativa nem na ilusão de neutra objetividade que o cinema facilmente alimenta com o seu aparato técnico”. (Ibidem, p. 179-180).

E, no caso de *Teatro* (1998), a técnica do cinema passa, performaticamente, ao *teatro*, na evolução do texto, das cenas, dos personagens e dos atos. Não há o movimento da câmera, mas

há a mudança de capítulos, quiçá novo ato, fio narrativo que intervém no posicionamento do leitor-espectador, que identifica o mesmo personagem, mas não a mesma personalidade. A verdade e as evidências são rompidas pelos acontecimentos que se desdobram e se desmentem, aproximando-se e se distanciando, ampliando e distorcendo o que parecia claro, coerente e lúcido. São truques da narrativa, jogando com os limites da horizontalidade, da concatenação formal, exigindo novos planos de significação, antes que as cortinas se fechem.

São possibilidades literárias para o cinema, como bem advertiu a autora, mas perfeitamente aplicáveis ao teatro, como se pode ver, forçando os limites cenográficos do espaço. Da mesma forma, não significa que sejam tendências, mas experimentações feitas com a linguagem por *performers literários* que criam enquanto refletem sobre as possibilidades de romperem com a linguagem tradicional, manipulando-a a seu favor, conforme querem. Em alguns casos, funcionando como o bobo da corte<sup>63</sup>, que perturba e *ficcionaliza* a partir de dentro, mostrando a ficção que a sociedade produziu a respeito de si, mas com as ferramentas e as normas do grupo no poder. Trabalha-se, portanto, com a linguagem, subvertendo-a com seus próprios pressupostos, levando a verossimilhança às últimas consequências, evidenciando seu sadismo, atuando em seu próprio corpo, marcando-a violentamente.

### **3.2. Habilitação para o território da ironia**

A opção marginal de Ana Cristina Cesar teve caráter provisório. A produção artesanal de seus primeiros livros foi o passo inicial para a criação de seu primeiro círculo de leitores, o que lhe garantiu acesso ao sistema editorial fechado. Aproximando-se de seu público, recusou o esquema de promoções e a despersonalização do livro como mercadoria. E referindo-se a Chico Alvim como “poeta maduro e com suficiente respaldo para ser publicado em editora” (CESAR, 1999, p. 201), mostrava que também compreendeu o significado político daquela opção inicial. Como se pode atestar pela repercussão de sua obra publicada postumamente, madura para franquear o espaço que lhe cabia.

---

<sup>63</sup> Analisado pela autora a partir do romance *O bobo*, de Alexandre Herculano, e do conto *Hop-Frog*, de Edgar Allan Poe, no artigo *O bobo e o poder em Poe e Herculano* (1977), reunido no volume *Crítica e Tradução* (1999).

Entretanto, seu percurso não se valida apenas no que a distingue dos demais poetas marginais de sua geração – portadora de um estilo próprio, um trabalho arrojado com a linguagem –, tampouco no evento de sua morte, mas no compromisso com a cultura e com a teoria literária, desvinculada do desejo de consagração. Desde cedo, Ana C. entra no terreno da ironia e de suas contradições, desconfiando da sinceridade da pena do escritor e do cristalino das superfícies da linguagem. Entra para simular, para poder dizer, negar, borgeanamente, a crença na palavra como espelho da realidade, e se pergunta: “quem é esse *eu* lírico que se derrama em versos? Será sincero? Reflete o Autor? Mascara?” (Ibidem, p. 202).

Mesmo sua correspondência, lida nessa tensão, funciona como *verdade* nos interstícios da realidade. A insinceridade que não vai se detectar cotejando o documento com a literatura, posto que ambos estão muito embaralhados e entranhados. Exigem, por isso, a cumplicidade especial do leitor-espectador diante deles, fazem pensar, tentam diminuir as distâncias que os separam, revolucionam o próprio ato de escrever e de produzir a arte. Reproduzem um labirinto que se ramifica, levando-nos aos mais variados lugares, conexões, paisagens de fuga, não o território íntimo de quem os escreveu. O texto é produção e não representação de verdades.

Essa questão é tema de vários de seus textos críticos reunidos em *Crítica e Tradução* (1999) e se pode observar em sua biblioteca particular, mantida em seu acerto pessoal no IMS, que ela era leitora de autores que partilham de certo universo de pensamento comum, que se afastam de uma concepção meramente representacional da arte. Há obras lidas e anotadas de nomes como Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Michel Foucault, Roland Barthes, Antonin Artaud, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Félix Guattari, bem como poetas e teóricos muito difundidos por sua geração e que fizeram parte da ementa do curso *Poesia Moderna Traduzida*, que Ana Cristina daria, na PUC do Rio de Janeiro, no primeiro semestre de 1983: T. S. Eliot, Ezra Pound, Charles Baudelaire, Mallarmé, Walt Whitman, Maiakóvski, entre outros.

De posse desses pressupostos, vamos fazer com ela o trabalho da linguagem, trazendo para a discussão a potência da escrita fragmentária a ser reconstituída pela ironia. Nesse sentido, ao criar, vemos como Ana Cristina coloca em prática sua habilidade crítica, avaliando seus procedimentos, estabelecendo parâmetros, fazendo comparações, marcando sua erudição, acionando que estava

antecedida com a cena histórica, literária e contemporânea. Isso, para a autora, era um exercício consciente, ético e estético, impossível de se desvincular da poesia que escrevia; verdadeira construção de real, texto autônomo, independente do mundo, objeto a ser manuseado e recriado pelo leitor.

De tal modo que abandonamos o senso comum de uma leitura atrelada a intenções pessoais da autora, em nome de um entendimento do plano de composição de seu texto, sem a pretensão de decifrá-lo, sem jogos de adivinhação a cada página. Não estamos num jogo de espionagem. Afinal, como ela mesma dizia: “Ao produzir literatura, eu faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até”. (Ibidem, p. 273). Além disso, com o passar do tempo, sobretudo após sua morte e a consolidação de sua obra, não está se estabelecendo um elemento *Ana C.*, mas muitos, recuperados de muitas e variadas formas. Temos adiante um desafio: encontrar-nos com esta *performer*, não apenas na letra de seus textos, fazendo a exumação de seus escritos, mas reconhecermos o que distingue sua voz, seu corpo e suas maneiras. Não simplesmente o sujeito Ana Cristina Cesar, mas um dispositivo literário, que lida com a zona instável dos segredos da intimidade, contaminado pelas evidências da vida pública e a letra autossuficiente da literatura, onde vem ganhando força a cada dia o personagem *Ana C.* Exatamente aí começam a aparecer as verdadeiras *Ana C.*, capazes de nos colocar à distância, de nos ironizar, ou refutar boa parte dos estereótipos com os quais a confundimos.

Aliás, Ana admitia que queria mobilizar um interlocutor com um tipo de escrita mais imediato como o das cartas, diários, postais, o que reconhecia como um traço de uma literatura feminina, de âmbito muito particular<sup>64</sup>. A ela lhe interessava essa discussão acerca da literatura feminina; pensar no que a identificava, desvinculá-la de uma literatura feita exclusivamente por mulheres. “Como falar de mulheres se estamos lidando com texto, e não com a pessoa do autor – essa categoria fugidia que o texto escamoteia, com razão?” (Ibidem, p. 245). Afirmar a existência de uma “literatura de mulher” acabava servindo como ponto de demarcação, tendo a ver com o tom, a postura ou o espaço social daquele que escreve. Escrever como mulher estaria relacionado com

---

<sup>64</sup> Depoimento de Ana Cristina no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Rezende, na Faculdade da Cidade, em 1983, publicado em *Crítica e Tradução* (1999).

escrever à margem, mais próximo de uma transgressão, um modo menor, flexível, móvel. A escrita feminina estaria associada a uma forma mais livre, mais solta, que subvertia os padrões e normas sintáticas, ou pelo menos não se preocupava tanto com eles.

Ela problematizou essa discussão acerca do gênero na literatura, perguntando-se sobre os vícios da crítica que, invariavelmente, procurava corresponder a sexualidade do autor à sua maneira de escrever, ou atrelava o arquétipo do feminino à escrita de mulheres. Assim, num artigo para a *Folha de S. Paulo*, em 12 de setembro de 1982, a propósito do novo livro de sua amiga Angela Melim, perguntava-se: “Angela virou homem?”, referindo-se à mudança de tom dessa obra recém-lançada, identificando-a com uma escrita racional, organizada e articulada. Espécie de forma estável pertencente ao centro do sistema já existente, “masculinizada”.

Nessa contrapartida, não associava o feminino à doçura e ao apaziguamento ou simplesmente às demandas da mulher feminista. A vida e não menos a literatura tem um caráter eminentemente corporal e se define pelo conflitivo. Viver é tocar, golpear, entrar em alguma classe de corpo a corpo, envolver-se diretamente com as dimensões da experiência. E o enfrentamento pode se dar em vários níveis, desde a confabulação de inteligências – o que se vê nos artigos em que trava discussões literárias, reivindicando, com argúcia, seu lugar nas querelas intelectuais e eruditas – até o esforço estético quase agressivo empregado nos ensaios, traduções e em seu fazer poético exaustivo, deslindado hoje, mais ainda, com a recente publicação de *Antigos e Soltos* (2008).

E, mesmo que escrever femininamente se relacione à adoção de um tom de intimidade e de confiança, Ana Cristina adverte-nos à escrita sem revelações “biográficas”, consciente da impossibilidade de comunicação literária da intimidade, uma vez que ao tentar inscrever sua subjetividade, ela, de pronto, se lhe escaparia. “Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou”. (CESAR, 1999, p. 262). E são fartos os exemplos e advertências a esse respeito em sua obra:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (CESAR, 2002, p. 120).

Olha, o Mário de Andrade tem uma distinção legal que é entre a intenção pessoal e a intenção estética. Por exemplo, intenção pessoal eu posso ter tido aqui quinhentas, acho que não interessa de jeito nenhum. Agora, intenção estética é alguma coisa que se revela no livro. Você pode ter pensado antes, ou pode ter pensado depois. (CESAR, 1999, p. 260).

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas antologias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os signos. (CESAR, 2008, p. 16).

Para ela, a literatura consiste na criação de um universo próprio, autossuficiente. Todavia, não descarta as relações que guarda com o universo das coisas que quer evocar. É uma conversa com o mundo, porque é impossível retirar-se dele e de suas referências. De modo que fica claro que as obsessões pessoais do autor também participam da criação, mas apenas como matéria-prima. Há, com isso, uma rede de significantes que puxa muitos outros, como ela mesma diz, permitindo ao leitor ser iniciado em qualquer ponto dessa malha. Podem-se fazer as associações que se quiser com o que é evocado pela materialidade de seu texto. É para quem pegar, há muitas referências possíveis para enriquecer o processo de leitura, mas é impossível se chegar à Verdade do texto. Basta atentar para a ironia presente já no título de *A teus pés* e na declaração tergiversada da própria autora:<sup>65</sup> “Não é irônico, gente. Olha, vamos lá. “A teus pés”... Tem uma porção de coisas em “A teus pés”. Eu gosto desse título, porque, em primeiro lugar, ele sugere uma devoção religiosa [...]. Depois ele sugere uma certa humilhação diante de... Ele sugere também um romantismo”. (CESAR, 1999, p. 264).

Ana Cristina reconhece que se coloca aos pés do seu leitor, quem quer que seja ele e lhe oferece seu texto. Em outras palavras, há muito mais revelação do que propriamente ocultamento ou insinuação, verdade do texto. Ela aprende a lição borgeana que articula palavras como armas. Estas não se excluem; ao contrário, dão espaço ao acontecimento único da linguagem. Palavras-ato, forças que intervêm no interlocutor e no mundo. Com isso, reorganiza também, como o autor argentino, o panorama da literatura brasileira, joga luz sobre o sórdido esquema da produção cultural no país, o academicismo reinante, o processo de antologização literária e seus aspectos cada vez mais arbitrários, o ofício da tradução, trazendo para a cena o *comportamento desviante*

---

<sup>65</sup> Vale a pena ressaltar que estamos tratando, aqui, da ironia no sentido caro a Kierkegaard, como veremos adiante, não à ironia comumente associada às figuras de linguagem, como dando a entender algo contrário ou distinto do que o que se quer dizer. Isso, como se vê, a própria Ana Cristina também negava.

dos *malditos marginais hereges*<sup>66</sup> em vista do miserê cultural – opção coerente e de maior significado político.

Afirma, ainda, “cair” das páginas do livro nos braços do leitor, de posse de todos os outros textos que a formaram e com os quais dialoga. “Cada texto poético está entremeadado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim”. (Ibidem, p. 267).<sup>67</sup>

[...]  
Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no  
índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com  
que te cerco.  
Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a  
ladroagem.  
(CESAR, 1993, p. 170).

A autora torna presente as forças da linguagem – ao referendar os nomes de autores que o seu texto “namora”, conforme se pôde ver no já citado índice onomástico de *A teus pés* – liberando, pois, a escrita da função de expressar a realidade. De modo que, ao falarmos de sua criação, falamos da palavra viva, que cria realidades, como um ser de vida própria, que age e interfere no mundo, nas pessoas e nos corpos, uma temporalidade e um movimento próprios, bem ao gosto borgeano. Cria um tempo fora do tempo; um duelo, uma suspensão do mundo e do tempo, um bloco de vida arrancado do contexto da vida, um estado de exceção que coloca entre parênteses as leis correntes. O que, para Jorge Luis Borges, conforme Alan Pauls (2004, p. 42), trata-se de uma situação narrativa que articula de uma maneira particular a relação entre a literatura e a vida. “Porque a ficção é precisamente isso: o que suspende a vida, o que *retira* da vida. Uma vida *fora* da vida, *outra* vida na vida, cuja legalidade interrompe por um momento as leis comuns da vida”.<sup>68</sup> Em suma, um transe, uma alucinação, uma vertigem, a festa. A defesa de uma interioridade para a linguagem sem incorrer em particularismos ou em cor local.

---

<sup>66</sup> Os termos marcados em itálico se referem, respectivamente, ao título de um trabalho de Mestrado entregue pela autora à Escola de Comunicação da UFRJ, em 1979, e a um artigo publicado no Jornal *O Beijo*, em 1977, posteriormente reunidos no livro *Crítica e Tradução* (1999).

<sup>67</sup> O conhecimento dos autores com quem Ana Cristina faz cruzar o seu texto pode participar da construção de sentidos para o leitor, apesar de não ser determinante ou obrigatório para o acesso à sua criação poética. Segundo a autora, a poesia faz apropriações constantemente, todo autor está sempre atento ao que lê, ao que ouve, e incorpora isso no próprio texto.

<sup>68</sup> Tradução nossa, mantendo os grifos do autor.

Algo enfático, retórico, artificioso, deliberado, que lida com o mascaramento, a impostura, a arte da fraude, a duplicidade. Ao que Borges argumenta, referendando a ironia, como veremos, pois se toda ficção afirma alguma classe de realidade – a suficiente, em todo caso, para capturar o leitor nela –, essa afirmação coloca em jogo duas possibilidades: de um lado, a realidade da ficção, mediante a ênfase, a expressividade; de outro, a maneira clássica, que trabalha com o distanciamento e o desapego, apresentando a realidade sem pressionar, notificando seus fatos gerais, com a confiança de uma simples constatação. Esta última, segundo Pauls (2004, p. 51), é a maneira “borgeana”: postular classicamente a realidade consiste em imaginar uma realidade mais complexa que a declarada ao leitor e referir suas derivações e efeitos. Aquela que encena um fato sem nomeá-lo, mediante os rastros que o evocam, os ecos que suscita. Nela, o autor se limita a registrar uma realidade, recriando-a para além de uma noção sedimentada de representação. Registra e alude ao mesmo tempo. Conta com a inferência, que se converte em método para unir coisas aparentemente discrepantes, ferramenta lógica por excelência do desejo de saber.

E o sentido onde repousa? Está em algum lugar? Parece encontrar-se no processo de leitura. Cada vez que um livro é lido ou relido, algo ocorre com esse livro, diz Borges. Ler, então, para ele, é uma arte mais elevada que escrever, pois com cada leitura algo se altera no livro, no leitor e na relação que os une. Cada leitura é uma nova experiência, um acontecimento único, pontual e não generalizável. Desse modo, não há livro que pré-exista à experiência de sua leitura, visto que o *acontecimento leitura* fabrica o livro e o seu sentido:

É algo móvel, maleável, extremamente poroso: uma fugaz apoteose circunstancial, sempre única e sempre “outra”, arraigada de maneira constitutiva nas casualidades da edição, da tipografia, das ilustrações, da cor do papel, da luz, da hora do dia, do espaço, do estado de ânimo, dos sons dos arredores, etc. Entre esses polos se move o leitor borgeano. (Ibidem, p. 74).

Para o autor argentino, não há leitura que não comprometa uma sensibilidade microcópica, uma atenção escrupulosa aos detalhes que emergem das páginas dos livros onde estão depositadas as cargas do sentido. De tal sorte que a leitura é o gesto fundador por excelência da literatura, à medida que se ocupa de pormenorizar<sup>69</sup>, desarmar o todo em uma série de partes e seguir passo a

---

<sup>69</sup> Procedimento borgeano, pormenorizar equivale a compor um conjunto, na análise de Alan Pauls (2004, p. 79), e rastrear um processo, segmentar e acompanhar, cortar e aproximar-se. É também uma tomada de decisão: contra o Grande, as Maiúsculas, o Todo – categorias fixas, graves e rígidas –, trata-se de professar o culto do menor, isto é, atender ao pequeno, mas também, ao marginal.

passo os fios do sentido que vão se estirando entre as partes – uma atividade analítica e um movimento, um rastreamento. Com isso, Borges força a inferência, a dedução, busca uma comunidade textual (amigos com os quais possa estabelecer interlocução e leitores perspicazes, *estrábicos*, atentos às construções empreendidas em um e outro lugar). Requer um olhar capaz de recortar e expandir horizontes, possibilidades, mundos, simultaneidades.

Nessa altura, torna-se pertinente franquear o terreno e o discurso da ironia, entendendo os mecanismos de seu funcionamento na linguagem elaborada de Ana Cristina. Trata-se de um problema filosófico que ultrapassa a mera compreensão dos fatos, indo encontrar-se onde ela mesma queria, na legibilidade do texto, na possibilidade de se decidir sobre a polissemia de um enunciado. É, sem dúvida, um efeito artístico, estético, reflexivo, que deixa entrever uma distância clara dentro do próprio eu, levado a referendar um significado. Aliás, como vimos, as palavras têm uma forma de dizer coisas que não coincidem em absoluto com o que queremos que digam; é dessa arbitrariedade que nasce a ironia.

Assim, qualquer enunciado se amplia numa cadeia de significados, para além da mera enunciação, o que se dá através da leitura, ação cara a Borges e não menos a Ana Cristina. Fazendo vir à tona não tanto o que se diz, senão o que se mostra. Essa opacidade estende seu manto sobre a pretensa transparência da linguagem e dá mais valor ao fazer dizer, às vozes que daí emanam. Portanto, dessa zona indecível entre a luz e a sombra desponta a ironia, eixo articulador da síntese não-disjuntiva, base antropológica sobre a qual se articula o conhecimento e o sentido, entre a correspondência direta e o arbitrário, entre as leituras de “Gil e Mary”. Funcionando por desarranjos.

Essa instrumentalização do irônico, proposta pelos autores aqui analisados, mistura malícia e bondade, sátira e humor, numa constante tensão, num fluxo reiterado que abona a invenção e nos distancia de um sentido verdadeiro e oculto sob as palavras, pela incapacidade de uma adequação plena no arranjo morfossintático, que faz multiplicar o aspecto semântico. Restam-nos perguntas tácitas para tangenciar contextos e construir leituras, aproximações e distanciamentos, varredura constante de um terreno por meio de um foco de luz que não ignora a circunvizinhança que emerge da escuridão.

E, se por um lado, como queria Kierkegaard, a ironia se apresenta sob uma categoria existencial, necessitando de um leitor-espectador que a trabalhe; por outro, a metáfora e a metonímia são o ferramental ao seu dispor. Afinal, essas figuras de linguagem são inevitáveis e se alojam entre os elementos estruturadores do discurso. Não há como suprimi-las, uma vez que são condição necessária para a linguagem, ainda que não sejam suficientes, visto ser necessário o sentido articulado por elas, para que o sistema de signos não seja uma mera matemática de signos formais.

Nessa perspectiva, José Luis Ramírez (1992), assinala que o homem, por ter necessidade de se expressar indiretamente e por rodeios, aprende a ver nas impressões sensíveis o que os objetos ou realidades nos produzem. Donde afirma que o conhecimento humano é, nesse sentido, cultura, interpretação, desvio, manipulação de sentido, em uma palavra: ironia. De tal forma que a ironia em vez de permanecer no nível dos *tropos*, das figuras de linguagem, mergulha no reino mental da construção do mundo, aliada à metáfora e à metonímia, como dois aspectos de uma mecânica criadora; elementos dinâmicos que dão sentido e entendimento à criação linguística. Sem elas, a linguagem como produto ou estrutura jamais tornaria possível a comunicação, dado que o sistema linguístico só tem sentido porque está a serviço da comunicação.

Dessa maneira, o entendimento entre humanos através dos signos e do discurso deve-se ao fato de que o ser humano transcende o mundo fenomênico e físico e participa de um âmbito comum aos outros. É assim que, submetidos ao mundo corporal e aos signos da linguagem que utilizamos, somos incapazes de expressar o sentido de nossa existência, se não encarnamos a história pela via corporal e *sígnica*. O homem se fazendo dentro de uma comunidade, desenvolvendo-se a partir do corpo e da linguagem, lançando mão de sua precariedade, para ultrapassar o impossível e o renunciável, arremetendo contra os limites da linguagem e do corpóreo. Transformando em possibilidade o que em princípio se apresentava como necessidade.

Vale destacar, então, que uma vez que as escolhas existenciais que somos chamados a fazer se dão por um salto, não por um sistema lógico, escapamos a qualquer previsibilidade. A existência, nesse sentido, não é superação, é tensão, conforme a dialética kierkegaardiana – chamada dialética da inversão, já que consiste na possibilidade de identificar o positivo no negativo. De tal sorte que, nessa dialética existencial, diferentemente da síntese, não há conciliação entre os

opostos. Tal conexão permanece pela oposição, a que chamamos tensão. Por isso, o embate de Kierkegaard com Hegel se dá por este tentar reduzir o indivíduo ao sistema, pretendendo que a realidade caiba toda em seu construto ideal, sem se dar conta de que o homem foge ao sistema, uma vez que é indivíduo singular e de potencialidades. Nesse sentido, o homem é síntese e dizer que a existência é tensão, consiste em afirmar o seu caráter paradoxal.

Portanto, a síntese como paradoxo é uma das distinções da dialética kierkegaardiana para a hegeliana. Kierkegaard não nega a dialética, mas se opõe ao modo com que Hegel dela se utiliza. Hegel parte da realidade para construir os conceitos. Todavia, em suas especulações, desvincula-se dela. Acaba por perder o real ao construir um sistema que pretende abranger toda a realidade, que servirá somente para sustentar o próprio sistema. O sistema não serve ao homem singular, visto que não lhe diz nada. Isso porque ele, indivíduo, categoria base da existência, escapa a toda determinação.

O filósofo dinamarquês se utiliza da dialética, para explicar a ironia; não obstante, direciona-se àquilo que é concreto, à verdade na realidade, buscando encontrar o real em seus aspectos finitos. Não quer, com isso, fechar a existência em conceitos abstratos. A verdade que entenece o indivíduo responde ao seu anseio existencial, mas não constitui resposta objetiva. Isto é, a apropriação subjetiva da verdade, a paixão pela verdade, leva o homem a encarná-la no real. A verdade que o apaixona, toca-o, manifesta-se em suas escolhas. Conjugam-se, desse modo, liberdade e verdade, caracterizando a dialética da existência como subjetiva e apaixonada. Isso não resolve as contradições da existência, já que as escolhas existenciais são mudanças de percepção e do modo de ser no mundo e, como o homem não pode eliminar os opostos, deverá, então, juntá-los, paradoxalmente, mantendo-os diante de si. Dessa maneira, o que vimos chamando, até o presente momento, de síntese não-disjuntiva vai ser operacionalizada por meio da dialética kierkegaardiana, dinâmica paradoxal, marcada pela ideia de tornar presente a antítese na síntese. O negativo, que assim como na fotografia revela-se na sombra, põe o pensamento e a existência em movimento, arrancando-os do repouso.

Atenta a esse exercício de assumir o paradoxo da existência, a transcendência na imanência, anfibia, afeita a contradições, Ana Cristina saúda-nos com uma escrita errante, descontínua,

desnivelada, expondo sentimentos em estado bruto. Um excesso inquietante, como falava em seu artigo a respeito da escrita feminina desenvolvida por Marilene Felinto, em *As mulheres de Tijucoapapo*, um elogio da turbidez, uma confirmação da literatura irônica a que se prestava igualmente: “É isso aí: literatura é de um material como que estrangeiro, que nos separa dessa proximidade do sentimento bruto, nos descola de nós e da língua de nossas pessoas”. (CESAR, 1999, p. 250). Uma força que produz vitalidades, um jeito de se mover, um transbordamento, uma linguagem repleta de reiteraões, hesitaões, fragmentos sutis, um estado meio caótico, desorganizado, frenético, ofegante, como se pode ver em *Atrás dos olhos das meninas sérias*:

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro side-car anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angel rumando a toda para o Lagos, Seven Year Itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta. (CESAR, 2002, p. 53).

Essa linguagem corporificada, acentuada, de Ana Cristina, liga sentimentos, emoões, conforma um movimento descentrado, gruda a linguagem no corpo e a intensifica ironicamente. Capta forças e as torna sensíveis, apresenta múltiplas referências. Dos versos de Manuel Bandeira, de quem toma o título desse poema, à manifestação e ao desejo do texto de não ser meramente texto, como traduziu de sua grande paixão por Walt Whitman: “Amor, isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos...” (CESAR, 1999, p. 265).

Tudo presente demais, atrás dos olhos dessa menina séria, a modo de lady inglesa, como diziam os colegas, que gostava de ser fotografada, escondendo-se atrás de lentes escuras. Promovendo, já no olhar, o elogio das sombras, um jeito de ver e de ser vista. Comunicando em tudo, pelos poros, a palavra poética que provoca, pelo excesso de presença, a ausência das coisas; imersa na linguagem da ironia, que grita sua presença não apenas pela sonoridade, mas pela visualidade distribuída na página em branco, à espera da poeta, até emudecer de tanta reiteração, ou mudar o convite – como saber?

Tenho uma folha branca  
e limpa à minha espera:  
mudo convite  
Tenho uma folha branca  
e limpa à minha espera:  
mudo convite  
Tenho uma folha branca  
e limpa à minha espera:

(CESAR, 1993, p. 48).

De fato, temos uma folha branca e limpa à nossa espera, para codificar com o que quisermos, para notar que o visual e o sonoro, explorando a riqueza dos cortes e o silenciamento final, tornam-se emblemáticos do paradoxo de uma “cegueira branca” – a página inquiridora, o desafio da inspiração, convite mudo ou a ser mudado, voz que cala fundo, na impossibilidade de verbalizar. Vale atentar, ainda, para as implicações espaciais da própria disposição do poema ao longo da página em branco, que interpela, já que outra distribuição gráfica lhe daria, certamente, novas possibilidades. Sendo assim, notamos a preocupação estética, de braços dados com a ironia, em Ana Cristina, revelando ritmos, leituras, ressonâncias, porque depois dos dois pontos não há nada posto, há algo a ser preenchido: a falta tornada excesso.

Os silêncios e as lacunas não são opções surrealistas para ela, meras colagens de um *bricoleur*. São desertos, fendas cheias de vida entre as estrofes, entre as frases e entre as palavras que compõem um mesmo verso até. O espaço do conectivo encontra-se aberto, porque cada linha carrega um infinito de possibilidades, um universo de revelações. Cada ato de leitura, então, confere uma atualização, como se o texto fosse escrito a cada nova leitura, costurando virtualidades prestes a se volatilizarem, estabelecendo conexões infinitas, invadidas pela experiência pessoal de quem lê. Daí ocorrer sempre um encontro de subjetividades – autor/narrador/personagem/leitor-espectador, numa inventividade que tenta conferir sentido a um acontecimento dado, enquanto remexe e recria seu próprio processo de subjetivação.

Tudo isso porque, como demonstram Bernardo Carvalho e Ana Cristina, por meio de suas obras e inquietações teórico-filosóficas, ser homem supõe pertencer a essa comunidade de sentido que nos faz entender e crer, ainda que falemos por desvios. Pois a ironia não consiste simplesmente na incompatibilidade entre o transcendente e o contingente, tampouco na incongruência entre

uma atividade espiritual e uma materialidade, ela é a base da linguagem mesma, pelo simples fato de que cada expressão se realiza ante uma situação nova e única. Além disso, a linguagem não é capaz de criar para cada momento palavras próprias para designar cada situação concreta e expressar sentidos diretos. Se assim o fizesse, deixaria de ser linguagem, uma vez que um signo que se esgotasse em um único uso e não pudesse ser usado repetidas vezes não seria mais um signo.

Em vista disso, vemos a subjetividade esforçar-se para construir possibilidades com os instrumentos com os quais maneja, sejam eles: linguísticos, corpóreos, visuais, vocais... para vestir e recheiar contextos com seu espírito criador, preenchendo as brechas de uma composição entrecortada. Os abismos próprios da construção textual de Bernardo Carvalho e Ana Cristina potencializam essa criação de realidades, de imprevisibilidades; reverberam o ruído, a ranhura, a rasura, a falha, como veremos com Avital Ronell. Põem em interlocução muitas vozes, numa fala rumorológica incessante, um universo infinito de palavras, uma linguagem ininterrupta. Cada ponto de conexão provoca, então, atualizações, vislumbra ideias, imagens, realidades. E não se trata de escavação arqueológica, com a finalidade de descobrir o que pudesse estar sob os escombros, a intenção primeira, as origens, ou uma reconstituição do passado, uma intenção pessoal unívoca, deciframento de segredos.

Por baixo dessa névoa que encobre a textualidade dos autores aqui abordados não há chances para insinuações, para uma leitura feita a partir das entrelinhas. “Não acho que exista isso chamado entrelinha. Entrelinha é uma mistificação. Existe a linha mesmo, o verso mesmo. O que é uma entrelinha? Você está buscando o quê? O que não está ali?” (CESAR, 1999, p. 262). E não é por acaso que o documentário produzido por João Moreira Salles, em 1990, sobre Ana Cristina, traz o título *Poesia é uma ou duas linhas e, por trás, uma imensa paisagem*. Esse verso do escritor polonês Czesław Miłosz, descortina o espaço da conexão, essa imensa paisagem, referendada por ela, foco da tensão existencial, ponto da intervenção cultural, de onde nasce a ironia e a possibilidade dos sentidos da leitura e da produção intelectual.

Portanto, não há sinalização e codificação de símbolos; há signos nômades migrando a cada nova leitura, buscando desfazer identidades óbvias, virtualizando e atualizando o texto no momento

mesmo em que é lido. Interessante perceber, nessa lógica, que nem mesmo o autor chega a ter consciência do potencial de virtualidades presentes na materialidade de seu texto, uma vez que poderão ser evocadas e atualizadas a todo momento, escandindo espaços inusitados. A esse respeito Borges declarava que a finalidade da literatura não é outra senão permanentemente apresentar destinos, narrar para salvar a voz que se extingue e que, antes de se extinguir pede a cumplicidade de seu leitor.<sup>70</sup>

É o que faz Ana Cristina quando salienta o paradoxo da unidade do fragmentário em sua obra. Pois, ainda que repleta de destinos, direções, cores, tons, ritmos, temas, métricas coexistindo, perfaz uma unidade múltipla em si, incapaz de fundir suas partes, mas conformando um conjunto em que cada singularidade conservada continua solta, independente, não se desfazendo no todo comum. Sua escrita não obedece a um propósito narrativo, explicativo ou ilustrativo. São, primeiramente, imagens autônomas, lugar de encontro de referências, proposição de temporalidades e movimentos, desvinculação de linearidades motoras e cronológicas, conforme Bergson: automovimento e autotemporalidade. Por isso mesmo, seu exercício de escrita e seu trabalho com a linguagem estão para além de uma mera bricolagem ou de uma técnica dadaísta. Não há nada de improvisação em Ana Cristina, nada de poesia cerebral também, há um senso estético, que confere harmonia a um material heterogêneo, descendente de tantas intercessões e interlocuções no campo da cultura.

Ela “rouba” amorosamente de outros ladrões – nas palavras de Chico Alvim, no depoimento sobre a autora, no lançamento de *Antigos e Soltos*, no IMS, em 29 de outubro de 2008, por ocasião do 25º. aniversário de seu falecimento –, afeiçoada por citações anteriores realizadas também por esses autores. E, ao fazê-lo, reforça ao mesmo tempo o seu texto e a personalidade literária de quem cita, muitas vezes sem fornecer as devidas fontes, herdeira de um dos axiomas básicos da política “borgeAna”: original sempre é o outro. Produz, com isso, sempre algo novo, uma vez que fazer ficção é “deportar um material já existente de seu contexto e injetá-lo em um contexto novo”. (PAULS, 2004, p. 112). Essa estética do parasitismo, aclamada por Borges, inclui praticamente tudo: o programa da subordinação, o gozo da leitura e dos comentários, a

---

<sup>70</sup> Cumpre lembrar que o autor argentino se vê obrigado a redescobrir sua própria voz quando perde definitivamente a visão. E, como atesta Pauls (2004, p. 66), sua obra posterior a 1955 leva a marca do escurecimento do mundo, da desaparecimento da página, a substituição forçosa da escrita pela voz.

desestabilização das hierarquias, das classificações e das categorias, a relação entre o Mesmo e o Outro, a repetição e a diferença, o próprio e o alheio; a ideia-força de uma literatura que só tem sentido se se move, se se desarraiga, se põe em perigo sua própria integridade. Em resumo, a infidelidade criadora como elogio da infração, uma exaltação do desvio.

Ana provoca, assim, o diálogo dos textos, porque é certo que no que produzimos a leitura se incorpora e o parasitismo assinalado por Borges avança, seja no momento da tradução – por mais criteriosa que tenha sido, distinguida pelo trabalho realizado com o conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, a contar da impertinência e da não correspondência das línguas, dos comentários digressivos das notas de rodapé promovidas à condição de texto, das anotações esquecidas<sup>71</sup> –, seja nos prólogos que induzem leituras ou na arbitrariedade das arrogantes antologias que teimamos em produzir e referendar.

E, no dizer de sua ex-professora, Clara Alvim, na abertura do lançamento desses *poemas e prosas da pasta rosa*:<sup>72</sup> “Ana Cristina inventava o livro para caber no texto e inventava o texto para caber no livro”. Em voo rasante, pede que cheguemos onde ainda não conseguimos, na compreensão das violências a que estamos expostos, subjugados pela linguagem. Pede que a cada nova criação, tradução, apropriação, a dignidade nova e estranha, desconcertante, dos textos, seja respeitada, uma vez que, borgeamente falando, todo original é já uma tradução, na medida em que, ao surgir, conforma-se a um sistema linguístico dado. E, em certo sentido, a tradução, para Borges, é a máquina que produz a literatura.

Nessa perspectiva, cumpre enxergar o que garante homogeneidade à tamanha fragmentação e filiação. O que, seguramente, virá atestar, uma vez mais, a primorosa obra estética da autora carioca, pela via da simultaneidade, não tanto pela sucessão, como querem alguns. Pois é vida, é

---

<sup>71</sup> Essa observação conta, ainda, com o comportamento cosmopolita e o bilinguismo dos autores analisados, seja Borges, Ana Cristina ou Bernardo Carvalho. Pois, se de um lado, temos Ana Cristina produzindo originalmente poemas em inglês e traduzindo conaturalmente grandes ícones da literatura universal; o mesmo se dá com Bernardo Carvalho, redigindo, inclusive, prólogos a obras de vários escritores traduzidos no país, entre eles, destacamos Thomas Bernhard, entre outras traduções; e Jorge Luis Borges, que não reconhece o limite entre o inglês (língua em que foi alfabetizado) e o castelhano (língua falada por sua mãe). Condição que os faz transitar como expatriados linguísticos e interfere, sobremaneira, na criação literária de suas obras.

<sup>72</sup> *Antigos e Soltos* são poemas, anotações, cartas e ficções encontrados, nos anos 90, numa velha pasta rosa guardada na casa da mãe de Ana Cristina. Os textos vão desde o último ano do colegial até a morte da escritora, aos 31 anos, segundo declarações da Prof. Viviana Bosi ao Jornal *O Globo*, em 29 de outubro de 2008.

tudo ao mesmo tempo, como assinalava Borges, e Ana Cristina fez coexistirem universos disparatados explorando a concomitância desses elementos à medida que apareciam em seus poemas. Não é por acaso que aspectos visuais, sonoros – de assonâncias, aliterações, repetições – e espaciais foram muito explorados como ressonâncias internas exaustivamente buriladas, dispostas num ritmo ora desenfreado, ora tranquilo, unindo as partes e as referências de um mesmo campo semântico, espocando no plano de composição da escrita. Como se vê a seguir, no poema que abre a edição de *A teus pés*, declamado por Eucanaã Ferraz, no lançamento de *Antigos e Soltos*:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando  
uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico,  
produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das  
asas batendo freneticamente.  
Apuro técnico.  
Os canais que só existem no mapa.  
O aspecto moral da experiência.  
Primeiro ato da imaginação.  
Suborno no bordel.  
Eu tenho uma ideia.  
Eu não tenho a menor ideia.  
Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.  
Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.  
Autobiografia. Não, biografia.  
Mulher.  
Papai Noel e os marcianos.  
Billy the Kid versus Drácula.  
Drácula versus Billy the Kid.  
Muito sentimental.  
Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu  
amor de ontem.  
Gertrude: estas são ideias bem comuns.  
Apresenta a jazz-band.  
Não, toca blues com ela.  
Esta é a minha vida.  
Atravessa ponte.  
É sempre um pouco tarde.  
Não presta atenção em mim.  
Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio.  
Estamos em cima da hora.  
Daydream.  
Quem caça mais o olho um do outro?  
Sou eu que admito vitória.  
Ela que mora conosco então nem se fala.  
Caça, caça.  
E faz passos pesados subindo a escada correndo.  
Outra cena da minha vida.  
Um amigo velho vive em táxis.  
Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não  
chora.

Não esqueço mais.  
E a última, eu já te contei?  
É assim.  
Estamos parados.  
Você lê sem parar, eu ouço uma canção.  
Agora estamos em movimento.  
Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três  
barcos colados imóveis no meio.  
Você anda um pouco na frente.  
Penso que sou mais nova do que sou.  
Bem nova.  
Estamos deitados.  
Você acorda correndo.  
Sonhei outra vez com a mesma coisa.  
Estamos pensando.  
Na mesma ordem de coisas.  
Não, não na mesma ordem de coisas.  
É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).  
Quando a memória está útil.  
Usa.  
Agora é a sua vez.  
Do you believe in love...?  
Então está.  
Não insisto mais.

(CESAR, 2002, p. 35-37).

Nele, aparece o traço da conversação, que marca bem a ideia do tempo e do movimento para Ana Cristina. Vozes que barganham uma informação, em um lugar um tanto inusitado: um bordel. Veem-se as pausas, apesar da trilha sonora ao fundo, os momentos de silêncio, as lacunas prontas a serem reconstituídas, cumuladas de palavras, sentimentos, impressões. Constrói-se um território de entrada, nesse início mais extenso do poema, a modo de parágrafo introduzido por um tópico frasal, que leva à composição da cena, de onde vão partir vários centros de referencialidade ao redor dos quais a interlocução vai se desenvolver e gravitar. A partir daí o ritmo muda, confessado: “Uma frase em cada linha”. Exercício difícil para quem precisa se equilibrar entre o laconismo, a economia discursiva e o dar a conhecer a história de uma vida – ficção, memória, teatro, autobiografia ou biografia? “Esta é a minha vida”. Com sua moral, seus personagens, fantasmas, crenças, lendas, lembranças, sonhos e sentimentos se misturando, como na vida de qualquer pessoa – Papai Noel, Drácula, Billy the Kid, os marcianos.

O fio narrativo vai sendo costurado por paralelismos que apontam para lados ironicamente opostos. Apresenta-se uma possibilidade e, em seguida, sua negação, suplementação: “Eu tenho uma ideia. Eu não tenho a menor ideia”. Jazz – blues. Amor de ontem – amor de hoje. Um pouco

de tudo. “Na mesma ordem de coisas. Não, não na mesma ordem de coisas”. A urgência do presente vai sendo pontuada a cada novo lance pelo “agora” ou pelo “estamos” que vêm trazendo outros elementos, *apresentando* os novos centros, as cenas da vida, eixos sobre os quais a trama vai se tecendo. “Agora silêncio”, “Agora pouco sentimental”, “Agora estamos em movimento”, “Agora é a sua vez”.

Há movimento e paradas bruscas. Deambulações, flashes que vão desenvolvendo novas cenas da vida, nós que estamos em cima da hora, passos subindo a escada correndo, velho amigo que vive em táxi, você que lê sem parar, alguém atravessando uma ponte. De outro lado, barcos colados imóveis no meio do grande rio; estamos parados, estamos deitados, estamos pensando, em um dia que não é útil, até não insistir mais.

Ana Cristina desenvolve um jogo de passagem por vários meios. Não há espaço que não possa ser franqueado pela sua poesia. Na definição dos autores de *Mil Platôs*, cada meio é um bloco de espaço-tempo e, pelo que se viu, com um movimento e uma temporalidade próprios, definindo-se através de um código também próprio, sua palavra irônica; de um lugar a outro, deslizando, sintetizando a oposição bipolar, marcando o não-disjuntivo. O ritmo se dá nos entremeios, forte, sincopado ou lento e desenvolvido. Coordenação de homogeneidades e heterogeneidades, não dependência ou subordinação. Sons, imagens, sugestões, períodos maiores anunciando o desfile dos pequenos blocos, cercando o novo campo semântico que se anuncia. Anáforas, reiterações marcam o avanço do espaço cênico, do estado de humor. Primeiro eu, depois você. Antes intimista, agora é a sua vez. Não quer falar? Não vai se expor? Tudo bem, não vamos insistir. Limitação das linhas por onde se pode percorrer.

O número de conexões é ilimitado, mas tem de se dar dentro desse agenciamento de enunciados. A infinitude de braços dados com a finitude no plano da linguagem. Sem preocupação com a direção, toma conta do território da ironia, para ser da ordem da dimensão, do plano de significação. Expressividade, linhas expansivas, simultaneidade que aponta para dentro e para fora. Centros que se formam e desaparecem, deslocamentos, deslizamentos, transitoriedade, diversidade, transgressão, multiplicidade, a totalidade em contiguidade com suas partes.

O texto de Ana C. nasce assim: desejoso de novos encontros, impulsionado pela alteridade, ávido pela conectividade, orgânico, ubíquo, estendendo-se na direção do leitor-espectador, contando com ele para traçar o plano de suas possibilidades, de sua atualização. Por isso, facilmente, ela vai se tornar texto e personagem, também, para outros que a descubram na teia da cultura, no vasto campo da síntese de disparates que ela sinalizou, afixando a épica do transmissor, do propagador, do contrabandista, o que, excluído da órbita da propriedade, toma posse do que existe. Senhora de seus objetos, abre um labirinto de entradas e conexões, como já se vê na literatura posterior a *Teatro* (1998), ainda que não se dê na forma de um personagem conceitual como vimos até agora. Isso porque, em *Vésperas* (2002), de Adriana Lunardi, seu personagem Ana C. se encontra centrado na biografia de Ana Cristina Cesar<sup>73</sup>, colado à sua individualidade, por mais que isso seja problemático.

Nessa obra, a autora fala da finitude e da eternidade a partir da morte de algumas importantes escritoras da literatura universal. Em meio a elas, em nove contos que traduzem horas extremas que misturam ficção e biografia, Ana C. desponta para acompanhar um amigo – pelo que se depreende e se pôde ler em matéria da *ISTOÉ Online*, de 16 de outubro de 2002 –, Caio F.<sup>74</sup>, em seus últimos momentos. Assim, narrado em primeira pessoa, por um personagem em estado de alucinação, com inúmeras referências à vida e à obra de Ana Cristina, o conto Ana C. retrata a intimidade com as sombras como último aprendizado de um autor. Iniciado que se considerava nesse espaço da penumbra pela anterioridade da escritora carioca.

Ladeada por contos referidos à Sylvia Plath, Katherine Mansfield e Clarice Lispector, nomes caros em se tratando de Ana Cristina, vemos a autora auxiliar o amigo, que a espia por uma fresta

---

<sup>73</sup> O livro traz um apêndice “Sobre as personagens” (p. 119-124) em que Adriana Lunardi trata de apresentar sua intenção pessoal na criação e interpretação das referências às nove autoras contempladas, entre elas, Ana Cristina Cesar.

<sup>74</sup> Forma como o autor gaúcho, Caio Fernando Abreu, amigo pessoal da poeta, gostava de assinar, em referência à personagem *Cristiane F.*, do livro *Eu, Cristiane F., 13 anos, drogada, prostituída...*, de Kai Hermann e Horst Rieck (1981), que ganhou no mesmo ano uma versão cinematográfica dirigida por Ulrich Edel. Ele e Ana Cristina costumavam assinar apenas o primeiro nome e o segundo abreviado. Ana porque, segundo Álex Leila (2008), desejava com essa assinatura questionar o estatuto da autoria, retomando a ideia da ostentação não de um nome célebre que precede o texto, mas de uma máscara anônima, que se presentifica no corpo da escrita; Caio porque gostava de brincar com a ideia de uma certa marginalidade oriunda de suas vivências hippies, de experiências com drogas e em grupos alternativos dos anos 60/70. Vale destacar, ainda, que Caio escreveu na contracapa da 1ª edição de *A teus pés*, sua apresentação para o livro de Ana Cristina, por uma via que ela, depois, fará questão de desmontar no depoimento que dará ao alunos da professora Beatriz Rezende, durante o curso “Literatura de mulheres no Brasil”, na Faculdade da Cidade, em seguida ao seu lançamento.

da pálpebra esquerda e a vê sob lentes escuras, levemente convexas, investigando se por acaso ele ainda respirava. Havia um jeito brincalhão por detrás daqueles óculos, a camada de plástico, um jogo de esconde-esconde, de amigo oculto, na armação quase grande demais para o rosto que aos poucos ia reconhecendo, cheio de dúvidas e inseguranças, mas cada vez mais certo de estar diante do olhar eternamente encoberto de Ana C. Aceita, pois, o convite para abandonar o navio das palavras, ouvindo sua voz suavemente embargada, respirando entre as sílabas, fazendo de cada fala poesia.<sup>75</sup> Como conclui em sua urgência aflitiva, em sua pressa de fechar todos os assuntos. Ela obteve algumas vantagens sobre o tempo, especialmente a de não ter conhecido a peste – referência ao vírus HIV, que vitimou o escritor.

Enfim, referendando nossas análises, Adriana Lunardi termina por colocar, também, na boca de Ana C. – de posse de seu inseparável caderno de notas, que preenchia de diálogos e ideias, de onde certamente brotavam seus poemas, suas interrogações e reflexões –, a autotemporalidade e o automovimento de sua poética e linguagem, conforme visto, sem deixar de mencionar a *gatografia*<sup>76</sup> costumeira: “Um gato se aproxima e ela o toma nos braços. Explica-me que se o tempo não existe, tampouco há conflito de espaço, e que os bichos já sabem, por isso são os únicos a nos ver ali”. (LUNARDI, 2002, p. 52). E dá seu desfecho, também, ali, no 7º. andar, em que estava internado o escritor, onde tudo acaba. Leva-o por um corredor que nunca termina, na sensação incrível de queda livre que consumou seu ato final.

---

<sup>75</sup> Cf. LUNARDI. *Vésperas*, p. 49.

<sup>76</sup> Série de poemas em que retoma a figura de gatos, especialmente em *Inéditos e Dispersos* (1993).

### 3.3. Telefone em brasa

Assim como Ana Cristina, em sua inquietação, lançava indagações sobre as teorias e a cultura em circulação, contemporaneamente, Avital Ronell também coloca em movimento uma unidade de corpo-conhecimento. Suas aulas, conferências e manifestos têm um caráter performático em que a autora faz cruzar, em suas intervenções, o gestual, a conversa telefônica, a música, a rua, trazendo à tona personalidades e elementos culturais que hoje a distinguem no mero funcionalismo universitário.

Ronell realizou performances artísticas antes de enveredar pela via acadêmica e o mapeamento que faz do plano dos saberes na atualidade, a partir dos *Ensaio para o fim do milênio*, reunidos em *Finitude's Score* (1994) e em *The Telephone Book* (1989), propõe um diálogo incessante a partir das matrizes do pensamento da diferença, mas não se contenta com a *desconstrução* operada, movendo-se na contracorrente, na ressonância da voz, da ambiguidade, colhendo interferências difíceis de catalogação. Permite, assim, aumentar a compreensão teórica e discursiva da poética de Ana Cristina, porque potencializa a criação de realidades e imprevisibilidades próprias à poesia, através do ruído, da falha, da introdução da tecnologia como materialidade desejável no poema.

Uma rota alternativa para a investigação nos Estudos Literários, Avital atende a um chamado que dilacera, com a autoridade de uma presença súbita, um resolutivo evento, que não pode se sujeitar a uma vontade nem à força de uma determinação previsível. O chamado, em erupção, como uma espécie de violência perpetrada contra uma projeção de destinatário ou destino, se encontra, pois, essencialmente fora de qualquer controle, chegando a ser emitido apenas para marcar o que está fora de mão<sup>77</sup>. Convertendo o telefone em figura metonímica da tecnologia atual e das novas mídias: “Você não sabe quem está chamando ou que está para ser chamado, e você empresta, ainda, sua orelha, desistindo de algo, recebendo uma ordem. É uma questão do poder de resposta”.<sup>78</sup> (RONELL, 1989, p. 2). Quem responde a uma chamada telefônica precisa prestar

---

<sup>77</sup> Cf. Ronell (1989, p. 32).

<sup>78</sup> Traremos as citações traduzidas ao português, no corpo do texto, para facilitar a interlocução com as obras citadas e, entre parênteses, a referência para sua localização no original.

contas daquilo que o chamado lhe vai impor. Um chamado involuntário, a convocação de uma voz. Onde está o outro? Quem quer falar? Falar o quê? Para quem?

O chamado exige uma presença, pede uma interlocução, busca um destinatário, vai dirigido a quem atender. Faz a conexão de subjetividades, com todas as implicações que isso envolve, coloca em contato uma rede de vozes num plano de ação e resposta. Mais que isso: hoje, superando outras épocas, mistura meios de propagação, contaminação, no dizer da autora. Porque, estando abertos às novas tecnologias, estaremos, também, dispostos a redimensionar o contato exigido – uma vez que este já não vai se dar apenas no um a um, tampouco reduzido ao âmbito da escuta telefônica, ou sem a possibilidade de saber quem chama, haja vista os identificadores de chamada –, o que nos leva a pensar, ainda, no seu alcance, que pede a disposição do corpo todo, não meramente o ouvido, mas até mesmo as sensações, tornadas muitas vezes sinais gráficos, utilizadas no textual da Internet ou nas salas de bate-papo.

Como se vê, a ativista da voz compreende esse contato e o amplia, sob os signos da negatividade e da dissensão, orquestrando, a partir das contribuições da música e da filosofia, o papel do telefone, protótipo para a comunicação. Desestabiliza, pois, a imagem e tematiza a voz, a conversa, o som, a digitação, o texto; promove o encontro das linguagens em outros meios de difusão. Compartilha a errância, torna-se porta-voz de uma discursividade que não entra apenas pelo labirinto do pavilhão auricular, mas encontra seu lugar onde parecia haver uma singular separação. Implementa a lógica da simultaneidade.

Nessa ligação, Ronell faz vibrar acordes de várias áreas do conhecimento, levanta campos de discussão filosófica que pedem a conexão e a atenção do leitor-espectador-ouvinte, para que possa extrair dos silêncios *tele-gráficos* a condição de possibilidade que excede o som, porque conta com as interrupções, as falhas, os ruídos, as rasuras, os arranhões, os ecos e as lacunas. Mostra outros usos do telefone. A leitura a partir do silenciamento, das fendas, traz para a discussão um lugar proveitoso para a virtualidade, a vivacidade da sombra, o corte e a costura de novos e usados, *antigos e soltos*, até o surgimento de uma porção considerada antes invisível, borgeanamente fecunda, desconhecida da maioria, a urdidura do poema, os bastidores da escrita – a pasta rosa, no que conhecemos da obra de Ana Cristina Cesar.

“O telefone vem até você e lhe acaricia, ou pode ser usado como uma arma, uma arma sem indícios, uma arma apontada para a sua cabeça”. (RONELL, 1994, p. 34). Ele faz a comunicação do rumor da rua e da sinfonia da orquestra. Ele cria um espaço de significantes fragmentados, produzindo uma interseção onde as linhas públicas se cruzam com as mais privadas, num todo harmônico, como salientava Kierkegaard. E Ronell, via telefone, conecta livro, poética e filosofia. Realiza um trajeto dotado de extensão, um trabalho ensaístico que envolve a captura dos processos de escrita e pensamento, intervenção cultural, como veremos a seguir.

O que fazer, pois, com o que existe? Como intervir? Como conseguir que, novamente, haja uma primeira vez na já gasta discussão filosófica e culturalista? Pauls comenta que Borges, por seu turno, não reduz seu pensamento e intervenção a uma apologia da reescrita, como poderíamos ser levados a crer, e o conceito de livro e, conseqüentemente, de obra de arte, por tudo que vimos, começa a se colocar verdadeiramente borgeano. Ronell também, por seu lado, não recai no imobilismo essencialista da reprodução epistemológica. Ao contrário, parte para o estudo e a experimentação com a linguagem, lança mão da ontologia e da interpretação como forma de compreender esse estado de ser visceral sujeito-objeto que coloca em evidência a desaceleração da diferença. A fonte diferencial não se expande porque não dá conta do reconhecimento do uno-negativo, que continua pendente, relegado à sombra, adiado em seu reconhecimento como outro, mantido à distância, mas disposto a se enunciar a qualquer chamado, translúcido, ao vivo.

Na esteira de ambos, Ana Cristina e Bernardo Carvalho fraudam e não demonstram ter nenhuma obrigação com a Verdade. Elevam seu parasitismo até as últimas conseqüências, intensificam a escuta e a resposta, não agrupam nem sistematizam a diferença. Inventam livros, autores, personagens, situações que nunca existiram e se ocupam disso, criticam e expõem seus pontos de vista, propõem a vertigem, fazem delirar as categorias nas quais descansava o sentido comum, em rumor contínuo, descentrado; contágio e proliferação e, paradoxalmente, salvação. Ana que contagia Bernardo; Ana C. que contamina Daniel em *Teatro*: “Foi Ana C. que me fez ler o artigo. E, de certa maneira, inconscientemente, foi ela quem me salvou”. (CARVALHO, 1998, p. 20).

Borges opera sobre o texto e sobre o contexto, sobre as condições nas quais se apresenta um texto ao leitor, no momento de sua edição, ou re-edição, adulterando esta última, conforme lhe aprazia,

como fez tantas vezes. É, em certo sentido, o que está acontecendo hoje, no momento em que são trazidos à cena os *Antigos e Soltos*, de Ana C. Não há como responder à pergunta feita acerca da intervenção ou, melhor, a resposta é móvel, inquietante, segundo o autor argentino, já que a identidade de algo escrito não se define por uma série de atributos, mas pela relação que mantém com os contextos nos quais aparece ou com a época de seu surgimento e/ ou edição. Portanto, editar uma obra como essa, relegada tanto tempo à consulta privativa apenas, permite uma série de indagações sobre o fazer poético e a concepção de poesia na atualidade, a individualidade; bem como merece um olhar atento para o cuidado e o apuro técnico pouco a pouco abandonados, em função da relação estabelecida, contemporaneamente, com os escritos destinados à publicação e seus rascunhos, primeiras versões, laboratório da construção estética. Deixa entrever o escritor como alguém que trabalha com frases, com palavras, com a discursividade, com a elocução do eu. O especialista de uma arte conceitual, que parece fria, incolor, cada dia mais rara, que dificilmente deixa marcas e que, não obstante, é capaz da extraordinária revelação da manipulação de conceitos e contextos.<sup>79</sup>

É como se escrever fosse isso – continuaria o analista de *El factor Borges* (2004) – mudar coisas de lugar, recortar e colar, extrapolar e fazer enxertos, deslocar e repor, expatriar e arraigar, separar e inserir. Definir um personagem ou urdir uma trama é, então, criar uma ambiência, produzir um contexto ativo e criativo capaz de promover uma intervenção. Para Borges, o ponto de inflexão produtivo de sua obra foi, sem dúvida, *Pierre Menard, autor del Quijote*, um personagem criado, um escritor menor, francês, reverenciado por baronesas decadentes, que enriquece a cultura através do processo de leitura e intervenção em uma das maiores obras do cânone literário espanhol, a partir da apropriação de três capítulos da obra de Cervantes, escrita em pleno século XVI. No entanto, tal façanha se dá em princípios do século XX.

A diferença de contextos se encarrega de todas as implicações transcorridas ao longo desses mais de trezentos anos de publicação, carregados de complexos processos, acontecimentos e transformações pelos quais passou a humanidade e a vida cultural como um todo. É o que o enche de sentidos e usos inesperados, assim como acontecerá com *Ana C.*, no texto de Bernardo Carvalho, enriquecida a partir da leitura e da possível identificação com a poeta Ana Cristina

---

<sup>79</sup> Cf. (PAULS, 2004, p. 119).

Cesar, a despeito do anacronismo deliberado e das atribuições falsas. Ambos – Borges e Bernardo – lançam mão do mesmo recurso, com resultados diferentes, transformando seus personagens em conceitos limpos e eficazes, independentes da obra, livres o suficiente para entrar e sair, para transitar em todos os espaços, tempo e até mesmo sexualidades, dadas as diferentes personalidades sexuadas assumidas em *Teatro* (1998) por Ana C.

Dessa maneira, vemos como ela se converte em palavra desejada, em sua anterioridade, aberta à rumorologia, estudo e experimentação, consciente de que o eu pode não estar ali, no fone em resposta, no dizer de Ronell, mas gravado na secretária, pronto para ser acionado e reproduzido. Voz sem corpo, corpo sem voz, erráticos, acionados e reproduzidos em cada leitura, ocupantes do lugar preenchido pela identidade. Pois, como vimos, a obra de Ana Cristina despreza os arroubos biográficos e um personagem-narrador retratável, de contornos fixos, centrado. Para propor, como destaca Ítalo Moriconi: “[...] a dissolução do eu romântico na mascarada errante do sujeito poético instaurada pelo modernismo, configurando uma alternativa à ‘desaparição elocutória do eu’ proposta e realizada por Mallarmé”. (MORICONI, 1996, p. 99). Legítima, como pressuposto, um sujeito poético estilhaçado, vacilante, visualmente descentrado, num poema de palavras soltas, declarações telegráficas, relatos reticentes, cortes, segundo Flora Süssekind.

#### **Vacilo da vocação**

Precisaria trabalhar – afundar –  
– como você – saudades loucas –  
nesta arte – ininterrupta –  
de pintar –

a poesia não – telegráfica – ocasional –  
me deixa sola – solta –  
à mercê do impossível –  
– do real.

(CESAR, 2002, p. 58)

O operador, leitor-espectador-ouvinte dessa escrita performática, parte em busca, com seus próprios esforços, da extensão dessa fala, mas se encontra, invariavelmente, com a ambiguidade irônica que explode entre as lacunas deixadas pelo *contratante verbal*<sup>80</sup>. Aí se propagam rumores, indecisão: solta – verbo ou adjetivo? À mercê do impossível, do real, ele afunda nessa arte

---

<sup>80</sup> A expressão foi cunhada pelo próprio Borges, para designar a pessoa do escritor, segundo Pauls (2004, p. 126).

ininterrupta, enreda-se pintando saudades loucas, entre fragmentos, deambulações, périplos. Completa o que falta, exercitando seu excesso. É um “processo inacabado, cujo alinhamento se dá, justamente, pela não-identificação com os lugares destinados às contradições da subjetividade e da realidade político-social”. (VASCONCELOS, 2002, p. 203).

Interessante notar, nesse exercício borgeano, como Ana e também Bernardo, saltam, em suas análises, de um autor a outro, baralhando bibliografias, navegando entre línguas, culturas e formas de saber heterogêneas, multiplicando os focos de observação de um problema, analisando épocas, tradições e mitologias diversas com o intuito de colocar em evidência a radical instabilidade que afeta toda relação de propriedade com o saber e a cultura. Cultura dos que não têm cultura, cultura de divulgação, resumida, traduzida, enciclopédica, espaço de perplexidade, de inquietude e de ameaça. Estão todos em busca da relação que o signo estabelece com a estrutura verbal onde se encontra inserido, pronto para ser recuperado em função da leitura.

Entende-se, pois, o leitor – identificado até agora, sem o desprezo de suas faculdades de espectador e, ultimamente, ouvinte – como o “lugar borgeano que inclui figuras tão diversas como o outro, o interlocutor, o confidente, o destinatário do relato, o herdeiro, o duplo” (PAULS, 2004, p. 127). O grande agente contextual que abre o sentido a todas as forças que o produzem, o afetam e o determinam. Em suma, o que põe para funcionar a ironia, restituindo ou inventando contextos; o que franqueia a *terra borgeana*: o espaço existente entre dois registros, duas percepções, duas formas de raciocínio, duas linguagens. O que chama e o que atende ao chamado do telefone.

Tanto que Avital Ronell e Ana Cristina não querem simplesmente a diferença pela diferença e inscrevem suas obras no ponto de intervenção dessa fronteira movente, no espaço da rua, entre os signos e o poder, encaminhando-se para estratégias de intensificação da escuta-resposta a um chamado de feminização. A proliferação por contiguidade, que não agrupa nem sistematiza a diferença em derivados, mas potencializa uma alteridade radical, com percursos pela tecnologia adentro, aguça a receptividade e o anonimato, descentralizando e exaurindo o ato de pensar, de modo a se observar a impessoalidade do *street-talk*<sup>81</sup>, o *mantém contato* inicial, a suplementação,

---

<sup>81</sup> Ref. a um dos ensaios de Avital Ronell reunido em *Finitude's Score* (1994).

o ruído, a sombra. Um *scratch*/montagem de espaços e temporalidades. Atuação no intervalo, na interrupção, dentro do andamento da voz e da caminhada de alguém que se mostra como pensador durante a passagem de si, de muitos outros diferentes, cada vez mais diferentes.<sup>82</sup>

Nesse sentido, ler e caminhar são dois movimentos de um mesmo vício, um exercício e um programa. Traçam um percurso subjetivo. Daí entendermos a dromomania de nossos autores e teóricos e suas incursões pelo mundo. Caminhar é uma operação múltipla: é, ao mesmo tempo, uma maneira de ler sobre a marcha dos signos de uma cidade desconhecida, uma forma de ocupação física e um modo de reinscrever sobre o plano urbano, uma disposição para a deriva. É preciso, então, ler a partir das margens, das zonas limite, dos arrabaldes, das transições, em busca de encontrar o pensamento de alguém e tropeçar com ele, para, enquanto se caminha, ler ou escrever e, por que não, apropriar-se dele.

Há, portanto, o traço do urbano e da conversação, a tentativa de captar o ritmo da cidade, da rua e do diálogo. A fala cotidiana, sem ser a reprodução dialógica, mas a produção de algo melódico e harmônico, apesar de frenético. Um espaço multiterritorial, multirrítmico, multicêntrico, que aponta para várias direções, um arranjo de múltiplas texturas. Um processo de produção de realidades abertas ao que está fora, expandindo-se, errando, migrando em escapadas, fugas, tropeços, conexões atualizadas que não buscam apaziguar as heterogeneidades reunidas. Em suma, a suplementação da linguagem, a partir de dentro, com um código próprio, uma língua intensiva, em virtude da afasia do sistema linguístico dominante. E Ana antecipa o projeto de Ronell, prima pelo trabalho da escrita, pelos efeitos da leitura e da criação de sensações; retoma a singularidade que conecta a todos, que dá voz a muitos.

**Lá fora**

há um amor  
que entra de férias.  
Há um embaçamento  
de minhas agulhas  
nítidas diante  
dessa boa bisca  
de mulher.  
Há um placar  
visível em altas horas,

---

<sup>82</sup> Cf. Vasconcelos (2002, p. 207).

pela persiana deste hotel,  
fatal, que diz: fiado,  
só depois de amanhã  
e olhe lá,  
onde a minha lâmina  
cortante,  
sofrendo de súbita  
cegueira noturna,  
pendura a conta  
e não corta mais,  
suspendendo seu pêndulo  
de Nietzsche ou Poe  
por um nada que pisca  
e tira folga e sai  
afiado para a rua  
como um ato falho  
deixando as chaves  
soltas  
em cima do balcão.

(CESAR, 2002, p. 75)

De tal sorte que, catalogando múltiplas referências, a anáfora do “há” registra, já na complementaridade com o título do poema de Ana Cristina, que é ao mesmo tempo título e primeiro verso, tudo o que há lá fora, embaçado ou nítido, visível ou cegueira noturna. A paisagem da rua intervém pelas luzes de néon piscando, reverberando o trocadilho entre fiado/afiado, mostrando a lâmina que corta palavras nos versos e as deixa soltas numa única linha: cortante/soltas – alinhavadas às precedentes e às subsequentes. Como um ato falho, sem chaves, dispostas em cima do balcão, o campo semântico vai se construindo pendularmente, evocando o pêndulo de Foucault, que em sua originalidade detém a liberdade de oscilar em qualquer direção, sem plano pendular fixo. Assim, a rotação do plano do poema determina, analogamente, a latitude do local da experiência, sem nenhuma observação astronômica exterior, uma vez que pode conter as experiências interiores – das leituras filosófico-literárias empreendidas, de Nietzsche à tradução dos contos de Edgar Allan Poe.

É o que Ronell, fascinada pelos ruídos da rua, realiza, a partir do telefone. O contato entre o dentro e o fora, a periferia e a “great house”, movendo-se, recepcionista de chamadas, “hostess”, anfitriã, estabelecendo relação, saturando de performance as fendas. Convoca as ausências, os interstícios sombrios a se manifestarem, a mostrarem que respiram; expõe a epistemologia da rua, do rumor, da escória; transcende os guetos, sintetiza o disjuntivo, batendo-os no mesmo liquidificador, como se vê nos ensaios *Finitude's Score*, *Street-talk* e *The Worst Neighborhoods*

*of the real*. Desse modo, sob a sombra da negatividade, o rumor atua para capacitar o território onde se encontra, friccionando o que separa a criação da destruição; numa palavra, ensinando a errância. O telefone significa aqui o contato com o Outro fendido, contato nunca quebrado, nem claramente rompido. Vozes que acenam caminhos do pensamento abertos na linguagem.

“Tantos poemas que perdi. Tantos que ouvi, de graça, pelo telefone – taí, eu fiz tudo pra você gostar [...]” (Ibidem, p. 72), “Movido contraditoriamente por desejo e ironia não disse mas soltou, numa noite fria, aparentemente desalmado: – Te pego lá na esquina, na palpitação da jugular, com soro de verdade e meia, bem na veia, e cimento armado para o primeiro andar.” (Ibidem, p. 66), “A voz em off nas montanhas, inextinguível fogo domado da paixão, a voz do espelho dos meus olhos, negando-se a todas as viagens, e a voz rascante da velocidade, de todas três bebi um pouco sem notar como quem procura um fio”. (Ibidem, p. 73).

Voz e corpo que alteram suas condições em função do contato que se quer estabelecer, do que se quer dizer, dispondo de si, ignorando as margens, buscando o gestual, compondo os fios dos sentidos da performance. Mediação da voz na estrutura do *corpus*, reflexão do objeto artístico e de uma forma de ser que desloca a representação em função da simulação e da fabulação. Tudo se pronuncia em vista de outra temporalidade e de outro movimento, ganhando uma espacialidade, um dinamismo verbo-motor, *tele-gráfico*.

É como nos encontramos: numa linha de segmentaridade em contiguidade de territórios, unidos pela telegrafia de Ana C., quem nos colocou a todos em contato e, por isso, nossos segmentos se afinam, se conjugam num fluxo maleável, numa escala intensiva, numa indeterminação objetiva. Afinal, como diriam Deleuze & Guattari (1996)<sup>83</sup>, é certo que duas linhas não param de interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir cada uma na outra uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez. Elas mostram como o diálogo ou a conversação obedecem aos cortes de uma segmentaridade fixa.

Há, portanto, vários movimentos, fissuras que não param de se manifestar, toda uma subconversação na conversação, evidenciando que uma perspectiva corpórea encontra seu

---

<sup>83</sup> Comentário feito a partir da novela *In the Cage* (1898), de Henry James, nos *Mil Platôs*, v. 3.

equivalente numa inflexão da voz. Uma percepção cenestésica que exige um esforço considerável da subjetividade. Nessa civilização que tende a ignorar outros procedimentos de registro, “um laço funcional liga de fato à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento”. (ZUMTHOR, 1993, p. 245). Essa performance é jogo, espelho, desdobramento do ato e dos atores, das subjetividades: do corpo do artista, filósofo, teórico, crítico, poeta ao corpo da obra de arte, filosofia, teoria, crítica, poesia. Ali está o lugar máximo da percepção da expressão. Vida que não esgota suas possibilidades, reverberando entre o corpo e a voz a articulação da cena cultural, sob novas formas de compreender o estético e de reconhecer suas múltiplas gradações. O sentido de um texto dando-se em presença e no jogo de um corpo humano.

Porque Ana Cristina, em intercessão no *Teatro* de Bernardo Carvalho, é portadora de uma linhagem performática, uma escrita simulada e fabulada, que ao produzir estranhamento, vai nos dotando de sensibilidade para aguçar nossa percepção de mundo e instaurar outros planos de possibilidade e de leitura. Em ambos vemos a linguagem do ponto de vista da variedade de suas injunções, articulações, flexões, até sermos dotados da capacidade de enxergar, através das sombras, a materialidade repleta de significados. Com eles, e com sua comunidade textual, arriscamos em vista de um projeto coletivo, a fim de: “Abrir de tudo quanto é jeito para novas vias – por vezes linhas de fuga minúsculas, e outras vezes possibilidades de trabalhar em escala maior” (GUATTARI, 1987, p. 67).

Assistimos, assim, à tentativa de quem insiste com os próprios corpos em construir algo de vivo, modifica sua relação com o mundo, acaba com as formas de alienação, atravessa as estratificações existentes, para “[...] fazer com que os corpos, todos os corpos, consigam livrar-se das representações e dos constrangimentos do ‘corpo social’, bem como das posturas, atitudes e comportamentos estereotipados”. (Ibidem, p. 43). Para alcançar o exercício da escrita, da voz, do contato, da interlocução, a emergência de outras práticas discursivas, de novos territórios existenciais coletivos, o elogio da sombra que enriquece de modo contínuo sua relação com o mundo.

E Ana Cristina abre para essa processualidade criativa, porque queria um engajamento ético-estético enunciativo e polifônico. Era o que afirmava Armando Freitas Filho, amigo da poeta, na noite do lançamento de *Antigos e Soltos*, no IMS, no Rio, quando dizia que à medida que a morte da autora se distancia, sua obra se aproxima de seus leitores. “Estamos fazendo o caminho do luto fechado à janela aberta” – mostrando o convite daquele evento, que trazia Ana, de rosa, não por acaso, deixando-se fotografar, como gostava, de óculos escuros, na janela; comparando-o a outros convites, negros, enlutados, de diferentes momentos celebrativos. Para ele, a tristeza da ausência vem cedendo lugar à alegria, evocada pelos jovens que vão acedendo e produzindo leituras de sua obra. A presença desse público e de todos os autores retomados por ela reforçam sua personalidade literária.

A imagem fugidia de Ana Cristina e sua literatura sempre em movimento ainda instigam a curiosidade dos voyeurs<sup>84</sup>, da imprensa que insiste em ver sua obra como trança de ficção e confissão. Na contrapartida, preferimos descobrir os bastidores de seu *work in progress*, no dizer da organizadora de *Antigos e Soltos*, Viviana Bosi, quando abrimos a pasta rosa e vemos se desdobrarem várias versões de seus textos. Preferimos encontrar o trabalho árduo de quem realmente “embaralhava” muito as palavras, cartas marcadas, antes de passá-las à leitura, com intensidade, presença e verdade nos rabiscos, rasuras – os *scratches* de Ronell –, registrando as fendas, os fragmentos e as fraturas expostas, o segredamento e a secreção de poesia que emanam do corpo da poeta e vão se alojando em nós. A um só tempo: esconderijo, revelação, trajetória, descaminho, silenciamento e ruído – *street-talk*.

É assim que *Antigos e Soltos*, em dueto com o anterior, *Inéditos e Dispersos*, vem à tona, tomando emprestado o nome de uma das seções da pasta sanfonada – onde a autora arquivava seus protopoemas, cartas e bilhetes – descoberta no fundo de um armário, depois guardada carinhosamente pela família (não sem antes serem meticulosamente numerados os originais pela mãe zelosa), até ser confiada ao Instituto Moreira Salles há dez anos. A reprodução em fac-símile da diversidade de papéis utilizados pela autora também expõe o caráter compulsivo dessa escrita

---

<sup>84</sup> “Afinal, revirar uma pasta escondida é um pouco isso, mesmo quando se trata dos guardados de uma poeta reconhecida. Dar-mo-nos a licença de um certo voyeurismo e a possibilidade cada vez mais necessária do espanto, palavra solitária que Ana C. desenha em letra branca numa página solta”. (Cf. JAFFE, Noemi. Rascunhos revelam Ana Cristina Cesar. *Folha de S. Paulo*, 1º. de novembro de 2008, Ilustrada, E9).

em diáspora, em várias direções e matizes diferentes, sobre a superfície da página nua, dando a impressão de alguém que escrevia obsessivamente, dada a variedade de folhas soltas. Bem ao gosto de Walt Whitman, em *Leaves of Grass* (1860), traduzido por Ana Cristina, dizendo-se cair dessas “folhas de relva” nos braços do leitor e, por conseguinte, como não podia deixar de ser, aos seus pés, com o último verso desgarrado, misturando ela mesma silêncio e signos.

lá onde o silêncio é relva  
de lá corrói-se hoje o texto  
corrói-se porque hoje o agarra  
o pré-texto que nunca se alheia  
e o antecede em silêncio  
lá onde os signos me esquecem  
separados pré-texto e soneto  
esqueço que os tenho alheios  
à pressa de separá-los  
esqueço que lábios e signos  
sem pressa se fazem relva  
e inscrevo desconhecido  
o último verso desgarrado:

(CESAR, 2008, p. 82).

Por isso, diante dessa antiga e nova fortuna crítica editorial da autora, solta e reunida ao longo dos anos, cosida na melhor trama de seus fios discursivos, que chega agora, indistintamente, às mãos dos leitores<sup>85</sup>, mais vale reconhecer esse reescrever constante, maníaco, dromomaníaco – tão caro a Bernardo Carvalho, a Jorge Luis Borges e a Avital Ronell –, como quem quisesse tornar a vida escrita quase sem distinção. Alguém que vai construindo seu próprio movimento e temporalidade/espacialidade. Desse modo, mais importante que emitir um juízo valorativo sobre esse conteúdo, que não se pretendia publicável, cabe-nos apreender o fazer poético de Ana Cristina, através de seus retalhos de agenda, apontamentos de aula, redações, desenhos, diários de bordo de suas viagens, anotações íntimas dispostos em várias seções: Prontos mas rejeitados (grupo de escritos mais bem acabados, que indicavam intenção de futura publicação), Inacabados, Inacabados 2, Rascunhos/primeiras versões, Cópias, Antigos & soltos, “O Livro”.

Além disso, como já foi bem salientado pela organizadora, no prefácio à edição dos *Poemas e prosas da pasta rosa*: “Hoje em dia já não se enviam tantas cartas nem se guardam longamente os primeiros rascunhos de um poema. Também por isso os editores resolveram reproduzir os fac-

---

<sup>85</sup> Alguns textos já haviam sido publicados em jornais e revistas por alguns estudiosos da obra de Ana Cristina.

símbolos, para que a proximidade quase imediata do manuscrito com a mão que o escreveu possa ser apreendida pelo leitor”. De sorte que também nós, a partir desses documentos, somos chamados a participar da empreitada original da autora, que continua a nos convidar para o confronto com as variantes de um mesmo texto e a decisão acerca dos sentidos ou da versão preferida, permitindo-nos optar, inclusive, pelo que havia sido rejeitado.

Neles, aqui e ali, ainda se pode ver a “intromissão consentida” de outras letras amigas cruzando com seu texto, emitindo suas opiniões. Estamos, pois, felizmente, diante do processo vivo do plano de composição de Ana Cristina, convocados a adentrar a malha; entretanto, calçando com ela as luvas – íntimos e reservados; aprendendo suas receitas com títulos de poemas ou seus pequenos poemas com títulos de pratos culinários – todas as iguarias.

Banquete

cheguei a perder o  
paladar  
de tanto pensar que  
comia

(CESAR, 2008, p. 79)

Tudo cosido e bem cozido, a despeito das rupturas e oscilações, justaposições e montagens. Estamos muito próximos, mas sem consentimento para documentários, uma vez que não nos encontramos habilitados a revelações confessionais e já fomos advertidos sobre as pretensões de verdade desse tipo de discurso. Relegados ao terreno da ironia, franqueamos a escuridão, vimos o “palrar dos signos”, entre a disjunção da experiência pessoal e a explosão do simulacro. Conservamos, nitidamente, como bem pontuou Avital Ronell, os esgarçados da rasura e do rascunho, enovelados em perturbações *tele-gráficas*, da tessitura urbana ou do mar da performance, posto que navegamos com ela na “naufrágil”<sup>86</sup> do devir.

Comemos, fartamo-nos e nos deliciamos, quando nos deparamos com algumas versões já publicadas em outras obras, por vezes preteridas como estavam, quedando de molho até atingir o ponto. E, para finalizar, começamos do início desses *Antigos e Soltos*, conhecendo Navarro. Como ela, um interlocutor, um personagem com quem travamos contato; com quem partilhamos

---

<sup>86</sup> Cf. desenho da autora, à página 178, de *Antigos e Soltos* (2008).

a angústia de não terminar o que parecia mesmo não ter fim, para essa que extrapolou os limites da criação, construindo e tomando-se personagem, intercessora. Em busca de alívio para as ansiedades que o silêncio nos impõe.

Navarro,

Hoje produzi um personagem que já me alivia as ansiedades do silêncio. Hesito ainda sobre o sexo e a idade que lhe darei. Mas não há porque preocupar-me: essas questões já foram devidamente resolvidas por Orlando. Temo apenas por seu futuro: sonha criar páginas imortais mas tortura-se na improdutividade. Receio que também este problema tenha sido superado pela grande Woolf. Quem diria, aqui vou eu incorrendo no delito de exaltação de Personalidades! Desde que li Pessoa porém não me deixa o tiro de sair pela culatra. Caluda, que ouço a porta! Eram os velhos que voltavam à tenda celeste. Sem eles Deus se sentiria órfão, com eles tenho a certeza sente-se divino. Falava-te da personagem relegada, a quem já conferi família. Pois me parece que aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos retorcendo-se nos seus abrigos. Crê imitá-los em papéis, mas não encontra ponte entre tais seres e tais formas. Tal ser tal forma, já dizia minha tia a quem amava mas espelhos solícitos desmentiram-me num piscar de olhos. A figura de uma tia amada é porém ainda maior que o desespero das evidências... Que venham a mim as colagens e seus delírios. Ou as criancinhas, cujos olhares me enternecem os tímpanos exaustos. Falava-te de vísceras. Guarda este segredo; esta secreção. Não,

(Ibidem, p. 18 e 20).

## **Heráclito**

O segundo crepúsculo.  
A noite que se afunda no sono.  
A purificação e o esquecimento.  
O primeiro crepúsculo.  
A manhã que foi a aurora.  
O dia que foi a manhã.  
O dia numeroso que será a tarde gasta.  
O segundo crepúsculo.  
Esse outro hábito do tempo, a noite.  
A purificação e o esquecimento.  
O primeiro crepúsculo...  
A aurora sigilosa e na aurora  
o soçobrar do grego.  
Que trama é esta  
do será, do é e do foi?  
Que rio é este  
pelo qual flui o Ganges?  
Que rio é este cuja fonte é inconcebível?  
Que rio é este  
que arrasta mitologias e espadas?  
É inútil que durma.  
Corre no sono, no deserto, num porão.  
O rio me arrebatou e sou esse rio.  
De matéria corrosível fui feito, de misterioso tempo.  
Talvez o manancial esteja em mim.  
Talvez de minha sombra,  
fatais e ilusórios, surjam os dias.

(BORGES, 1970, p. 7).

## 4. CONEXÃO DE SUBJETIVIDADES

### 4.1. A performatividade do contato

Não há como compor os capítulos de uma estética borgeana sem antever as leais amizades literárias que constituiu ao longo da vida o escritor argentino Jorge Luis Borges. O intento lança luz sobre sua aliança com Bioy Casares, Silvina Ocampo, Maria Esther Vázquez, Silvina Bullrich Palenque, Margarita Guerrero, para citar alguns nomes, com quem compilou antologias literárias. Beatriz Sarlo chega a dizer que, apesar de a biografia de Borges, despida de atos espetaculares, ser discreta na exibição de paixões privadas, quase não tem importância a “vida” do autor fora das histórias e dos encontros com os livros, essas leais amizades literárias e algumas viagens – sobretudo a primeira que faz à Europa, entre 1914 e 1921.

De modo que entender a dinâmica da comunidade textual com a qual o escritor trava contato é fundamental, à medida que se vai tornando o mito biográfico de grande envergadura, que nos serviu de ponto de apoio para a compreensão da amizade conceitual deslindada entre os textos de Ana Cristina Cesar e Bernardo Carvalho, principalmente a partir da obra *Teatro* (1998) e da leitura que ambos fizeram de sua obra.<sup>87</sup> Borges se apropria da literatura. O *Quixote*, lido pela primeira vez ainda na infância, em língua inglesa; a tradução, aos nove anos, de um conto de Oscar Wilde; o fascínio por Chesterton, Kipling e Stevenson; as traduções de Kafka, Faulkner e Virginia Woolf; a amizade juvenil, na Espanha, com o ultraísmo; a familiaridade com a poesia gauchesca e sua crítica ao tom representacional e ao ufanismo de algumas letras de tango; a caprichosa e produtiva relação com Evaristo Carriego, poeta modesto que seu pai havia lido; a devoção a Macedonio Fernández, e o gosto por escritores marginais; a desconfiança velada diante do *criollismo* de algumas obras hispanoamericanas; a sedução das literaturas escandinavas, das *Mil e uma noites* e da *Odisseia*; a tradução das últimas páginas do *Ulisses*, de James Joyce; a veneração pela cabala e pela *Divina Comédia*, de Dante.

---

<sup>87</sup> No caso de Bernardo Carvalho, esse diálogo não cessa de acontecer, pela presença de elementos tipicamente borgeanos, quer nas narrativas que publica, quer nos artigos que escreve e analisa acerca do *fator Borges*, na cultura, atualmente apenas como colaborador da *Folha de S. Paulo*.

Beatriz Sarlo (2008, p. 15) destaca a importância dessa interlocução estabelecida pelo autor com a cultura ocidental, ao mesmo tempo em que exalta o periférico. A literatura argentina é central em sua obra, que nunca deixa de formular a possibilidade de escrever literatura num lugar culturalmente à margem do Ocidente. Ele assedia o problema da Argentina, a despeito das considerações de seus compatriotas de toda estirpe que, nas palavras da teórica (Ibidem, p. 16), ressentem-se pela condição da “nação jovem, sem fortes tradições culturais próprias, situada no extremo sul dos domínios da Espanha na América, confins que foram a sede do menos rico dos vice-reinos e que tampouco puderam exhibir, como outras nações latino-americanas, grandes formações indígenas pré-colombianas”.

Não obstante, lido e discutido por muitos, dentro e fora da Argentina, Borges, nacional e cosmopolita, avança rumo à literatura, na defesa da autonomia do literário, já que todo livro constitui um chamado à alteridade. E o *leitor*, tratado assim apenas por comodidade, passa a ser o lugar borgeano que inclui figuras tão diversas como o outro, o interlocutor, o confidente, o destinatário do relato, o herdeiro, o duplo, o ouvinte, o espectador; em suma, o grande agente contextual que abre o sentido a todas as forças que o produzem, o afetam e o determinam. No dizer de Alan Pauls (2004), sua imagem vacila entre alguém que pretende substituir o mundo pela literatura, mas que pensa demais no modo como o mundo dá sentido à literatura, na potência da escrita mobilizada, ouvida, decifrada, modelada e sancionada pelo outro. Assim, pode-se ler o autor argentino sem remetê-lo aos ícones portenhos ou aos autores locais consagrados, pois sua literatura traz os temas filosóficos de uma relação tensa, mas contínua com a literatura universal. Lá estão o sistema de citações, a erudição extraída das minúcias das enciclopédias, o trabalho do escritor sobre o corpo da literatura europeia e sobre as visões construídas do Oriente; lá estão os símbolos, os espelhos, os labirintos, os duplos; lá está a devoção às mitologias nórdicas e à cabala.<sup>88</sup> Mas, sem se fixar nesses limites, porque estamos numa terra de conflitos, num encontro de caminhos que não se instala por inteiro em nenhum lugar, já que vez por outra veremos surgir aqui e ali a dimensão riopratense desalojando a literatura ocidental de sua centralidade precária.

Nesse sentido, Borges será a herança que Ana Cristina e Bernardo Carvalho recebem, e a aliança que farão com ele os ajudará a inscrever e a repensar as questões da literatura num país periférico,

---

<sup>88</sup> Cf. Sarlo (2008, p. 17).

fazendo o que fez na Argentina dos anos 20 até o final de sua vida, quando reinventa um passado cultural e rearma uma tradição literária – operação paralela à leitura que faz das literaturas estrangeiras. Nossos autores cariocas compartilharão com ele do cosmopolitismo literário europeu e de um sem-número de viagens pelo mundo, o que lhes possibilitará deslocar o olhar por uma vastidão de culturas, posto que se movimentam com a desenvoltura de um personagem marginal, mesmo que a partir de uma metrópole litorânea latinoamericana, quer se chame Buenos Aires ou Rio de Janeiro. Enquanto ele reinventa uma tradição nacional, Ana e Bernardo acompanham sua leitura enviesada das literaturas ocidentais e aprendem, da periferia brasileira, a investir numa relação não dependente com a literatura estrangeira, dando o tom do que arriscaríamos reconhecer como uma estética da margem – inventiva e criadora de possibilidades conceituais –, mais visível em Ana C., quando nos referimos ao que se convencionou como *geração marginal*, mas não menos sensível na ficção de Bernardo Carvalho, quem compartilha de uma preocupação com a lógica comunitária, mas resistindo veementemente ao movimento que tende a identificar o marginal como minoria narcísica.

A esse respeito, Jacques Derrida e Elisabeth Roudinesco travarão longo diálogo no capítulo que dedicam a Políticas da Diferença, no livro *De que amanhã...* (2004), como veremos adiante. Vale a pena perceber a preocupação dialógica de um discurso não apaziguador da diferença, como algo que não se deixa simbolizar, porque excede a representação, proclamando a *différance*, portadora de negatividade, mas também de uma alteridade que escapa incessantemente ao mesmo e ao idêntico. Problema essencial para a contemporaneidade que se pergunta como pensar a diferença como temática universal sem ceder ao comunitarismo puro e simples, que tende a ver a totalidade de um *corpus* como se fosse homogêneo, ou ao culto narcisista das pequenas diferenças. Convém antes partir em busca de um processo de diferenciação para além de qualquer espécie de limites – sejam culturais, literários, nacionais, linguísticos ou mesmo humanos –, um modo de estabelecer aliança, ao mesmo tempo em que se reconhece um espaçamento identitário, uma heterogeneidade que não é primordialmente oposicional.

À maneira de arqueólogos, então, os dois escritores cariocas vão juntando fragmentos dispersos de autores variados, redigindo ensaios críticos, prólogos, traduzindo textos, prefaciando livros, ampliando a discussão do literário e rearticulando a escrita a partir da literatura que produzem. É

assim que tratam dos dilemas da representação e da narração, ficcionalizando essas questões em forma de problemas teóricos, filosóficos e práticos, sem se perderem, apesar do distanciamento irônico que empregam e das perguntas que formulam. Não se estabilizam, pois, com a aplicação de uma resposta facilitadora diante dessa problemática; ao contrário, imbuídos de uma responsabilidade política efetiva propõem o que Derrida veio a chamar depois de *aliança prudente e momentânea* diante das situações complexas, contraditórias e sobredeterminadas que abordam em seus artigos. Isso porque, de acordo com o filósofo francês, essa responsabilidade política reside em buscar calcular o espaço, o tempo e o limite da aliança com determinada postura. Não significa nenhum relativismo, mas implica revisões constantes no posicionamento crítico adotado de acordo com as variáveis, quais sejam: os contextos, os destinatários – acentuando-se o movimento de um polo a outro. Afinal, “as escolhas políticas são frequentemente determinadas antes por acentuações do que por oposições nitidamente definidas”. (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 35).

Nessa estratégia, reside a resistência a conseguir formatá-los. Não há identificações fáceis nesses performers literários que multiplicam suas intervenções no campo da cultura; e a paisagem urbana moderna, a tecnologia de comunicações, a indústria cultural serão disparadores de respostas culturais e desafios estéticos. Aliás, na rua, espaço hipersemiotizado, conforme comenta Beatriz Sarlo (2004, p. 34), se perceberá logo o tempo como história e como presente. Se, por um lado, o espaço externo é a prova material da mudança; por outro, ela pode se converter em suporte material da transformação como tema literário. Em Borges, é a figura de *las orillas*, lugar indeciso entre a cidade e o campo, recantos de subúrbio inventados como contraponto ao fascínio da rua central onde desfilam aristocratas e prostitutas, onde se repassa o envelope de cocaína, onde os poetas frequentam os mesmos bares que os delinquentes e boêmios, lugar onde a cidade resiste aos estigmas da modernização urbana. Em Ana Cristina, o traço do urbano e da conversação, a tentativa de captar o ritmo da cidade e do diálogo, a fala cotidiana melódica e harmônica, apesar de frenética, apontam para várias direções num arranjo de múltiplas texturas. É, sem dúvida, um processo de produção de realidades abertas ao que está fora, expandindo-se, errando, migrando; conexões atualizadas que não buscam apaziguar as experimentações linguísticas, como vimos no contraponto com Avital Ronell. E em Bernardo Carvalho, na ficção, com todos os riscos inerentes, as mudanças de tom e de personalidade dos personagens (em sua

grande maioria expatriados ou estrangeiros em sua própria língua, resistindo sob o mesmo nome), as deambulações transgressoras de ritmo e de compasso na escrita, a dromomania que atua sobre o autor primeiramente – sobretudo em seus mais recentes trabalhos: *Nove Noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O Sol se põe em São Paulo* (2007) e *O Filho da Mãe* (2009), recentemente concluído, sobre a Rússia – e em seus personagens, conseqüentemente, em seus périplos experimentais ou investigativos pelo norte do Brasil, a Mongólia ou o Japão, a travessia de espaços, o contato do dentro com o fora, o labirinto de conexões radiais capilares que, ao se espriar, coloca em contato os mais variados lugares e pessoas.

Esses cruzamentos culturais imprescindíveis para as forças da imaginação liberam escritores e leitores da repetição cotidiana e da experiência rotineira. A heterogeneidade do espaço público, cada dia mais fluido, põe para circular muitos elementos que se misturam e ampliam a instabilidade do sistema. Por isso, a urgência e o apelo a uma leitura diversificada que saiba reconhecer a variedade discursiva (as gírias, o folhetinesco, as apropriações literárias, a poética, o saber enciclopédico, as anotações, a correspondência, o tom de intimidade convivendo com o distanciamento desconfiado imposto pela ficcionalidade) e a tessitura dos diferentes matizes estéticos que se mesclam a políticas e estratégias textuais e a leitores muito diversos. De modo que, como vimos, todo texto pode reclamar para si a originalidade, pois todo sentido novo surge da leitura ou da escrita em contexto, desfazendo-se a inferioridade das margens, ganhando nossos escritores periféricos as mesmas prerrogativas que seus predecessores ou contemporâneos europeus, uma vez que: “[...] a produtividade estética e ideológica da leitura torna impossível a repetição. Um texto não tem como ser idêntico ao seu duplo, não há nenhum espelho capaz de transposição exata”. (SARLO, 2004, p. 68).

No entanto, exercendo o trabalho de críticos literários, como comentadores, prefaciadores ou *prologuistas*, nossos autores sabem que sua prática não é isenta, pois tende a controlar a liberdade do que mais defendem: o sentido da literatura. É assim que os vemos movimentarem-se num terreno resvaladiço entre o livro e a leitura, entre “um” sentido e os destinos possíveis, e que é precisamente, como bem destacou Alan Pauls, na nota explicativa que veremos a seguir, o campo de batalha onde se decidem a identidade e o valor das literaturas. A saída, uma vez mais, vem à moda borgeana. Entre o pedagógico e o militante o melhor é animar uma prodigiosa fertilidade

criadora. Ao seu modo, entre controlar o contexto e deixá-lo delirar, existe apenas um passo, e é raro que Borges não nos convide a encetar por esse caminho.

Em *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975), título do volume em que recopila muitos de seus prólogos, Borges usa essa coleção de ante-salas para distinguir o verdadeiro prólogo, que é uma “espécie lateral de crítica”, de suas múltiplas e patéticas paródias, que se desvanecem em “oratórias de sobremesa”, “panegíricos fúnebres”, “hipérboles”. Mas o que o livro põe em cena, na realidade, é que o contexto é por definição insaturável – impossível pronunciar uma verdade última sobre um livro – e que o prólogo, como instância contextual, sempre está condenado à instabilidade, à dissidência, à incerteza. Assim, aos prólogos originais, Borges se vê obrigado a agregar observações para restaurar o esquecido, para introduzir algum matiz, às vezes, inclusive, para que a evidência do presente corrija as inadvertências do passado. Uma observação de 1974 relê as leituras que o argentino fez do *Martín Fierro* e da poesia gauchesca em 1962 e 1968. Só que Borges, agora, lê sua antiga admiração por essa tradição argentina através do pavor que lhe inspira a “barbárie” de uma nova experiência peronista: “O *Martín Fierro* é um livro muito bem escrito e muito mal lido”, diz. “Hernández o escreveu para mostrar que o Ministério da Guerra – na nomenclatura da época – fazia do *gaucho* [grifo nosso] um desertor e um traidor; Lugones exaltou esse desventurado paladino e o propôs como arquétipo. Agora padecemos as consequências”.<sup>89</sup>

Essa ubiquidade borgeana o coloca como o mestre que busca ocupar todas as regiões em que o sentido da literatura se forma, jogando até mesmo com a arbitrariedade que acomete qualquer posicionamento ou opinião. De sorte que incita a não nos deixarmos cristalizar e, já muito cedo, incorpora o método antológico a sua própria ficção – com especial destaque para *Historia universal de la infamia*, que termina com uma seleção de textos alheios denominada “Etcétera”, que Borges, que amava presentear o que não lhe pertencia, dedica a seu amigo e tradutor Néstor Ibarra.

Arte da escolha e da montagem, recopilar, para Borges, é não apenas reunir o que estava disperso: é intervir na distribuição de esquecimentos e de monumentos que é uma tradição, é opor-se ou desviá-lo, é conceituar sistemas de parentesco e famílias literárias, é fazer aparecer diferenças internas naquilo que à simples visão pareceria uniforme, é promover algumas famílias em detrimento de outras, é contextualizar livros órfãos, mudar livros de contexto para inseri-los numa linhagem nova [...] uma antologia é uma formidável máquina de leitura: lê, deslê, relê, faz ler. (Ibidem, p. 130).

Interessante notar essa preocupação do autor argentino que percebe rapidamente o campo minado sobre o qual se move e joga com as mesmas armas, borrando e rasurando os limites conceituais que lhe serviriam de entrave, escapando e afiançando sua própria voz, opinião e arbitrariedade, enlouquecendo a linguagem e o sistema de juízos valorativos na base mesma de seu funcionamento. Põe frente a frente dois espelhos e vislumbra um labirinto que reflete imagens

---

<sup>89</sup> Tradução nossa. Cf. Pauls (2004, p. 128-129).

indefinidamente, porque se reflete em primeiro lugar, endossando a entrada de quem quiser segui-lo incansavelmente nessa empreitada, até mesmo aqueles que, como ele, quiserem perturbar essa lógica da sucessão, como vimos na instalação (*Sala Pública, Sala Privada*) 1960 – 1970, de Bruce Nauman, exaltada por Bernardo Carvalho em seu artigo na *Folha de S. Paulo*, intitulado *Circuito fechado* – mais preocupado e acostumado já à lógica da simultaneidade.

Na mesma perspectiva, vemos outra feliz aproximação, uma vez que Borges também teve sua obra originalmente escrita e publicada em jornais, suplementos culturais, revistas de interesse geral, publicações literárias, em um contexto de fugacidade de normas e convenções socioculturais que tinha muito pouco a ver com o espaço que alcançaria, chegando às grandes editoras. Algo muito contraditório diante da imagem que se propagou de um escritor culto, até certo ponto elitista, sofisticado, universalista, canonizado, que passou uma quantidade respeitável de anos escrevendo para se sustentar, enfurnado em redações tumultuadas de jornal, com prazos se esgotando, ostentando a pecha de hermético e dividindo a mesma página das revistas com artigos domésticos e de publicidade. Essa marginalidade se deu em diferentes níveis com Ana Cristina Cesar e Bernardo Carvalho, que também tiveram um importante grau de envolvimento com a prática literária pela via jornalística, até mesmo na imprensa contestatória e experimental das décadas do regime militar, no caso específico de Ana C., na fundação do periódico *O Beijo*, reagindo à censura, ou na escrita de seus artigos, comentários, resenhas, posteriormente reunidos em fortuna crítica publicada em livro – *Crítica e Tradução* (1999) e *O mundo fora dos eixos* (2005), respectivamente.<sup>90</sup>

De toda forma, apesar dos diferentes tipos de iniciação – seja através da poesia desenhada e ditada para a mãe, Maria Luiza Cesar, ainda na infância, ou artesanalmente, com as primeiras produções independentes; seja pela imprensa, em seus arroubos narrativos, relatos, ensaios, apresentações, prefácios, indicações de leitura e outras obras de arte –, o que se vê, nos três casos, é um amadurecimento articulado lado a lado ao que se poderia tachar de literatura “popular, acessível, ligeira, atenta às apetências de um público massivo e anônimo”, segundo Pauls (2004, p. 133). Com a contrapartida de Borges afirmar que nunca havia pensado em publicar livros.

---

<sup>90</sup> Ressalve-se aqui a situação mais cômoda de Bernardo Carvalho, jornalista com carreira sólida e espaço garantido, quinzenalmente, às terças-feiras, na *Folha de S. Paulo*, quando teve seus textos selecionados, reunidos e publicados por editora do próprio jornal, após o sucesso editorial de seus últimos livros premiados no Brasil e no exterior.

Em suma, uma evolução a partir do sombrio. Obras que evoluem sem optar em momento algum pela disjunção, mas se firmando num movimento duplo, ocupando ao mesmo tempo duas frequências díspares, uma espécie de equilíbrio entre a alta cultura e a cultura popular, a sofisticação e o palavrório das ruas, numa relação amistosa de interferência e de enriquecimento. Ana Cristina e Bernardo Carvalho leitores de Jorge Luis Borges. Bernardo Carvalho leitor de Ana Cristina Cesar.

De tal sorte que se se perguntasse a Borges ou a Ana Cristina, assim como também o fiz a Bernardo Carvalho, a respeito do que tratava aquele tipo de escrita a que se dedicavam e que os apaixonava pelo envolvimento requerido e a abordagem feita do objeto artístico, obteria-se a seguinte resposta: “Trata-se de um ‘Elogio das Sombras!’”, mas também da melhor forma de situar, pelo menos, duas ideias em planos opostos e restituir, de uma ou de outra maneira, experiências e estados de ânimo, de modo que, cada um em seu próprio idioma<sup>91</sup>, como o confirma Derrida & Roudinesco (2004, p. 16) em nota de pé de página, diga o mesmo. Então, longe de abrandar ou negociar, imaginar uma realidade mais complexa que a declarada ao leitor, essa amizade conceitual refere-se a derivações e efeitos, porque os autores reescrevem, adulteram, inventam, aproveitam-se de um teórico, de um pensador ou de um escritor, enquanto se apropriam do que escreveu, traduziu, pensou. Franqueia-se o espaço entre dois registros, duas percepções, duas formas de raciocínio, duas linguagens, como mínimo, sob uma nova assinatura ou um novo personagem, ou uma nova obra.

É o que vemos acontecer com *Pierre Menard*, autor do Quixote, para Borges; os destinatários *My dear* – homem ou mulher? – desconhecidos, incógnitos, das cartas de Ana Cristina, ou a personificação de um interlocutor fiel em *Navarro*, de *Antigos e Soltos* (2008); e os *personagens-iniciais* frequentes para Bernardo Carvalho, tematizados em mais de uma obra, mais especificamente, *Ana C.*, reconhecida e recortada do universo cultural literário brasileiro, aproximada no diálogo com a poeta carioca Ana Cristina Cesar. A inventividade narrativa nasce nesse território irônico feito de traduções falidas, de insuficiências, reciprocidades incongruentes, mais capaz que qualquer outro meio de hospedar ideias, conceitos e fórmulas, comprovando que

---

<sup>91</sup> O idioma é uma língua particular e o termo remete por extensão à maneira de se exprimir própria de uma época, de um grupo social, de uma pessoa. Respeitar o idioma é, pois, respeitar a singularidade de uma assinatura, mas, ainda, reconhecer o que há de hegemônico, de secundário ou de negado numa obra.

a erudição ultrapassa os termos associados à “cultura”, “elitismo”, “hermetismo”, “academicismo” – rejeitados, reapropriados e ampliados. Para, mais além do senso comum, transmitirem, propagarem, divulgarem toda a força da literatura atravessada pelos mesmos canais, mas atingindo novos campos de enunciação, porque se utiliza deles e os ressignifica inaugurando outras técnicas de reprodução, maneiras novas de tradução, circulação e divulgação.

Território irônico instaurado, então, ponto de passagem do ser humano – na acepção filosófica –, do homem estético para o ético, a ironia caracteriza o esteta e consiste num estado de espírito que compreende o eu para além de qualquer determinação. É assim que o esteta, no desejo de se salvar, eleva-se acima do mundo criado, fenomênico; flutua sobre generalidades, procura não se comprometer. Pretende, com isso, que nada o contenha. Esteticamente está desprendido de tudo; ironicamente é o senhor a quem se referem todas as coisas.

De certa forma, a ironia faz com que Bernardo Carvalho ou Ana Cristina Cesar cedam se deem conta de sua singularidade, que é dada pela sua subjetividade, fazendo-os reconhecer a própria interioridade, individualidade. Mas, ainda que motivados pelo desejo de se destacarem do mundo, percebem que a melhor maneira de se individualizar é entrar no mundo, fazer escolhas, formar comunidades, e a ironia os levará ao extremo. Por meio dela, então, os veremos no ponto de decidir escolher – condição para passar do estágio estético ao ético, dado que a ironia compreende uma situação interestádios. Nesse caso, por se caracterizarem pela reflexão, algo não imediato, não se encontram, estrito senso, no estágio estético, tampouco no ético, mas demorando-se nas contradições viabilizadas pela ironia, encaminham-se para o estágio ético.

Seguindo o mesmo raciocínio, veremos nossos autores, na esteira borgeana, atingirem a via do humor, isso porque, segundo Borges, o grande inimigo é a tristeza medíocre do sentido comum. Assim, enquanto a ironia é o interestádio entre o esteta e o ético, o humor está entre o ético e o próximo estágio. É o interestádio que possibilita o salto para o mais alto dos estádios. O humor não nos deixa fechar num individualismo exacerbado que superexalta o eu, em um egoísmo; ele nos eleva, colocando-nos cientes de nossa precariedade e da contradição de nossa existência, que é a de seres finitos voltados para o infinito.

O humor é uma mescla do determinado e do indeterminado. Tal desacordo constado entre esses dois princípios e a incapacidade própria de resolver o referido desacordo é sentido como dor. Todavia, essa dor se converte em riso, pois o indivíduo, dotado de humor, se desprende dessa dissonância existencial. Digamos, então, que o humor é a capacidade de rir de si; de modo que, ciente das próprias contradições, o sujeito adota um distanciamento de sua situação existencial que prescinde de ser interiorizado, para que haja o salto e chegue ao próximo estágio. Somente quando interioriza o seu autodesinteresse, ou melhor, quando adota uma indiferença em relação à contradição ou ao desacordo percebido interiormente é que conseguirá evoluir.

É o que Michel Foucault observou na estética borgeana. Para o filósofo, averiguando o que havia de distintivo no texto do escritor argentino, talvez o mais produtivo fosse pensar na pergunta que todo leitor se faça depois de lê-lo. E essa pergunta não seria: “o que quer/quis dizer?”, mas “o que aconteceu?”. A mesma pergunta, segundo Pauls (2004, p. 145), que costumamos fazer depois de um milagre, uma catástrofe, um desmaio. Até o ponto de vermos o filósofo francês afirmar no prefácio à sua obra *As palavras e as coisas*, de 1966, que aquele livro havia nascido de um texto de Borges.

Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento [...], abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. (FOUCAULT, 1987b, p.5).

O texto inquietante a que ele se referia trata de “uma certa enciclopédia chinesa” em que Borges propõe outro princípio classificatório para os animais, uma taxonomia que evidencia o limite e a compreensão do nosso pensamento, ou seja, a impossibilidade patente, segundo Foucault, de pensar isso, de colocar em xeque nossa arraigada e inquestionável fundamentação teórica ocidental. Há nessas novas rubricas, portanto, uma exaltação do arbitrário, corroendo as bases disjuntivas de uma separação que, muitas vezes, ignora exceções quando, na verdade, o que se vê é uma evolução pelos poderes do contágio. Em contrapartida, tal classificação denuncia de antemão a falibilidade do projeto, pois os espaços intersticiais e os seres que o povoam – elementos extremamente negados pelos arranjos propostos, em nome da isonomia e da ordem, na ânsia de abarcar e catalogar tudo – se pronunciam.

Foucault diz que o espaço da conexão se encontra obliterado, mas na categoria do largo *et cetera* mencionado, pode haver a justaposição e os encontros necessários à subsistência e à manutenção das espécies, por não se saber qual é o critério que inclui ou exclui os seres dessa compartimentação. Além disso, há ainda a categoria dos *animais incluídos na presente classificação*, ressaltando a figura do paradoxo tão cara a Borges, que jamais conseguirá definir, entre cada um desses conjuntos e aquele que reúne a todos, uma relação de conteúdo e de continente, como havia observado Foucault. O autor argentino faz rir, decerto, porque o absurdo da enumeração não acrescenta utilidade, nem organiza nada, mas também não retira ou invalida a possibilidade da troca ou da superposição entre as próprias categorias, por exemplo. Ele mostra que a linguagem continua atravessando o espaço e os critérios que se queira utilizar, acorde com o pensamento foucaultiano de que no rastro borgeano “nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens na dimensão [...]”. (Ibidem, p. 7). Uma categorização, inclusive, podendo anular a outra ou contê-la por inteiro. De certo modo, uma releitura do *Aleph*, que contém todos os pontos e, entre a ironia e o humor, se contém também.

A enciclopédia chinesa repousa sobre um espaço carregado de figuras complexas em relação, que surgem e se imiscuem nas sombras, contato reforçado por caminhos emaranhados, imprevistas conexões. Organização que reforça nossa precariedade, pois exige um esforço grande das subjetividades, na performatividade e na escolha dos contatos, a fim de não perder de vista o espaço de identidades, de similitudes, de analogias, mesmo ao preço de aproximar e ter de isolar, analisar, ajustar, encaixar conteúdos e revisá-los o tempo todo. Tateamos, empiricamente, a instauração de uma ordem possível para as coisas, conscientes do caos imanente, uma vez que um olhar desavisado pode desestruturar e distinguir diferenças aproximadas e limadas.

Ironia e humor conjugados, sintomas da evolução dos estádios em que se encontra ou para onde se encaminha o ser humano. Foucault fala do riso instalado no interior do pensamento e assinala bem o efeito físico de convulsão e explosão próprios do fenômeno – irresistível, algo que atrai, arrasta, contagia. E Alan Pauls (2004, p. 146) endossa a performance da erudição borgeana, por meio da enciclopédia chinesa, proclamando-a como o ponto em que o saber, fiel mais que nunca ao tédio de seus costumes, à lentidão disciplinada de sua lógica, tropeça com um ponto cego, gira

no vazio, acelera e enlouquece. Mas o ponto cego não é algo exterior: está no saber, no conhecimento, no intervalo sombrio, alojado nas dobras da cultura, espreitando a partir de dentro, esperando para ser descoberto, desafiado, pronto para instaurar a vertigem.

É justamente a partir desse pressuposto que interessa ler a ficção, a poesia e o trabalho de intervenção cultural feito por Ana Cristina e Bernardo Carvalho. Essa linhagem borgeana, essa amizade conceitual, identificada entre os autores coloca em evidência uma legião de personagens conceituais: filósofos, homens de ciência, pensadores, eruditos, artistas, inventores – muitos verdadeiros profissionais, interlocutores respeitáveis; outros, verdadeiros diletantes, fracassados, idiotas, fanáticos, bandidos, trapaceiros, terroristas, neuróticos, forasteiros, insensatos – gente no limite do curto-circuito. Todos esperando despertar a razão pelas forças paradoxais do simulacro e da fabulação engenhosa.

Em Ana C., o processo de escrita e leitura se encarrega de nos arrastar em busca da unidade semântica proposta, em vista da multiplicidade de referências catalogadoras da variedade de sua vida erudita e do cruzamento de seus referendamentos. Em Bernardo Carvalho, mais próximo do Borges contista<sup>92</sup>, sábios idiotas põem a narrativa em funcionamento, colocam para andar uma engrenagem de pensadores ridicularizados pelo pensamento mesmo, pelo exercício intransigente e brutal do pensamento ou das biografias, estirando a verossimilhança o mais que podem, quer porque não sabem onde aquilo que conduzem vai dar; quer porque são desmemoriados; quer porque padecem de enfermidades que os incapacitam para o ofício a que se submeteram. É o reforço e a constatação sarcástica do fracasso do pensamento pela impossibilidade mesma de pensar, um estupor interminável e uma estupidez irreverente e reverenciável. A exasperação que incomoda pelo excesso de verdade entre a bestialização e a sabedoria, a demência e a sensatez.

---

<sup>92</sup> Em seu *Ensaio Autobiográfico*, publicado juntamente com *Elogio da Sombra* (1970), Borges afirma que a impressão que lhe dava de que grandes romances como *Dom Quixote* são amorfos, serviu para reforçar seu gosto pela forma do conto, cujos elementos indispensáveis são economia e um começo, meio e fim claramente determinados. Entretanto, como escritor, pensou durante anos que esse tipo de narrativa estava acima de suas forças e apenas após uma longa e indireta série de tímidas experiências, tomou coragem para escrever histórias propriamente ditas.

São todos heróis menores, que vivem e morrem sem nenhum reconhecimento; todos perseguem uma ideia fixa, obsessiva, pela qual são capazes de sacrificar tudo; tudo o que fazem o fazem gratuitamente, sem medo de perder, à maneira de um luxo suicida; são radicais: nenhuma negociação, zero de transigência; são subversivos (vão sempre contra o sentido comum, contra a ortodoxia, contra o dogma) e estão sempre fora de contexto, deslocados, “em bando”; e todos compartilham uma sorte de messianismo comum: levar ao extremo uma disciplina, uma prática, uma forma de pensamento, uma experiência. (PAULS, 2004, p. 150).

Confirmando essa assertiva, Bernardo trabalha exaustivamente no plano de composição de seus personagens. A própria *Ana C.*, de *Teatro* (1998), encontra-se nesse rol, trazida à luz e reinserida na possibilidade de um contexto pelo reconhecimento de uma assinatura cultural de peso. Contudo, sem perder a argúcia própria da personalidade de Ana Cristina Cesar e o seu grau de subversão, investindo claramente contra o senso comum e a ortodoxia, iniciando o protagonista Daniel na arte da intervenção. Analogamente, um grupo de doze pessoas que sofreram (ou estão para sofrer) uma experiência muito próxima da morte, em *As Iniciais* (1999), reúne-se para jantar num antigo mosteiro abandonado. Na ocasião, o narrador recebe uma caixinha de madeira com quatro iniciais entalhadas na tampa – um código, que procura decifrar, para salvar a vida de todos. Finalmente, de maneira semelhante ao experimentalismo feito a partir de Herbert Quain (escritor apócrifo evocado por Borges em *Historia universal de la infamia*, quem leva ao extremo um experimento em nome da história da arte), o autor o associa ao seu personagem, o antropólogo Buell Quain – visionário de *Nove Noites* (2002), que morreu entre os índios krahô, no Brasil, em circunstâncias ainda discutíveis.

Vale ressaltar que o riso ou o humor que daí podem surgir não se confundem meramente com a ridicularização, mas servem como contraponto para a arte contemporânea e seus experimentalismos, ao mesmo tempo em que se utiliza, ironicamente, da mesma materialidade que a forma. Borges e Bernardo Carvalho se enredam em uma extensa trama de autores frequentados por eles, com os quais criam sua própria família de sábios e imbecis, bem como seus personagens emblemáticos, que arrastam consigo o contraste do que Pauls cunhou como “quocientes intelectuais mais reconhecidos da cultura ocidental”. (Ibidem, p. 151).

Estratégia levada a cabo por Borges e Bioy-Casares, a partir da obra de Bustos Domecq.<sup>93</sup> Segundo o próprio Borges, Honorio Bustos Domecq – recuperando o termo espanhol *honor* = honra – passa a dominar a situação e termina por guiá-los, para alegria deles primeiro, e para seu espanto depois, quando acaba não se parecendo em nada com as peculiaridades de cada um, porque lhes impõe um estilo próprio, com seus caprichos, trocadilhos e o modo elaborado de escrever. O primeiro livro de Bustos Domecq foi *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942), uma sátira da Argentina. Por muito tempo, a identidade dual dessa autoria não foi revelada – como comentava Borges – e, quando o fato se tornou público, muitos acharam que, por ser uma pilhéria, seus escritos dificilmente poderiam ser levados a sério. Nessa altura, Borges e Bioy lançaram mão de outra autoria: dessa vez, B. Suárez Lynch. O “B” valia por ambos e, novamente, os sobrenomes retomavam outros bisavós. No entanto, o eclipse de Bustos Domecq não demorou muito, reaparecendo em 1946, numa edição particular.

Borges fala com carinho, em sua *autobiografia*, dessa amizade com Bioy, como sendo um dos principais acontecimentos de sua vida. Encontraram-se no início da década de 30, quando ele passava dos trinta e seu interlocutor tinha cerca de dezessete anos. Destaca, por outro lado, a maturidade do jovem, quem agia como seu mestre, em vez de discípulo. Essa parceria rendeu antologias, contos fantásticos, artigos, prefácios, traduções e até a fundação de uma revista – “Destiempo”, que durou apenas três números –, além de roteiros cinematográficos invariavelmente recusados.

“Opondo-se a meu gosto pelo patético, pelo sentencioso e pelo barroco, Bioy fez-me sentir que a serenidade e o comedimento são mais desejáveis”. (BORGES, 1970, p. 109). Todavia, não parece ser muito o que aconteceu a propósito da repercussão dessa escrita conjunta. Afinal, é exatamente o contrário do que vemos ocorrer com Bustos Domecq – com certeza, uma advertência ironicamente borgeana –, uma vez que nele se verte o melhor do riso alucinante do barroquismo, numa atmosfera de gargalhadas e contos difíceis de se desenvolver e de se compreender. Tanto que Silvina Ocampo afirmava que, não raro, ambos despertavam inveja nos que estavam do lado

---

<sup>93</sup> Pseudônimo formado a partir dos sobrenomes dos bisavós de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy-Casares. Espécie de versão alternativa das literaturas de ambos, essa obra designa algo mais que um simples mascaramento dos autores, senão verdadeiros álibis que lhes permitem uma simulação deliberada.

de fora do escritório em que se fechavam para escrever, tamanho o contágio hilariante do que emanava dali.

Constituir o riso como ambiente, como elemento, como contexto: isso é o que Borges consegue com Bustos Domecq, e isso é o que Bustos Domecq, por sua vez, ilumina na literatura “séria” de Borges. Não foi Bioy quem evocou que Borges contasse pela primeira vez o argumento do *Pierre Menard* [grifo nosso] em uma daquelas sessões dionisíacas de literatura e riso? (PAULS, 2004, p. 153-154).

Essa revisão da arte contemporânea proposta e operada na união Borges-Bioy tropeça com algumas dificuldades, certamente porque usa das mesmas ferramentas, instigando e perturbando as inscrições triviais, levando a estética borgeana, também, ao seu limite. Por isso, faz aparecer a contradição e o estranhamento, quando atua na contracorrente do que muitos estudiosos pensam ser a sobriedade, serenidade ou seriedade de um Borges que dizem necessitar de Bustos Domecq para fazer rir, ou matar o tempo ocioso com frivolidades e entretenimento.

Borges, mais que Bioy, foi e continua sendo um escritor *sério* [grifo do autor]. Seu riso era somente, apenas ouvido em sua obra como um condimento lateral, uma espécie de lubrificante necessário para mitigar efeitos angustiantes, ou como um prazer e um talento exteriores à obra, puramente orais, condenados a se liberar em forma de *boutades* nos contextos conjunturais das entrevistas, os diálogos públicos, as conferências. (Ibidem, p. 155).

Não obstante, mais que lateralidade ou acessório a sua obra, o humor, que geralmente se manifesta pelo riso, ultrapassa o burlesco, como vimos, e atinge o ponto alto do interestádio, ponto de passagem do ético ao seu ponto máximo. Mais que condimento ou lubrificante e, por isso mesmo, talento interno à sua escrita, longe de ser eufemismo ou passatempo. Inclusive, porque essa vertente da burla Borges se negava a usar, tornando-se, pela própria complexidade de sua estética, impossível de se fazer idiotizado por quem quer que seja. Não se trata, portanto, de hilarizar Borges, ou metonimicamente, sua criação. Cumpre fazer com ele o trajeto que propúnhamos com essa análise: acompanhá-lo na evolução dos níveis estético e ético, lançando mão da ironia e do humor; compreender e valorizar sua singularidade e as alianças que foram sendo feitas com essa performatividade, principalmente, depois do contato estabelecido com o trabalho de Ana Cristina Cesar e Bernardo Carvalho.

Além disso, é evidente que não há “um” *fator Borges*, como bem pontuou Pauls, no prefácio à sua obra, mas muitos. Todos aparecendo alicerçados na história e na cultura, como forma de

leitura e de intervenção no universo artístico antes de mais. Assim, estabelecendo-se aliança com os críticos abordados e com os escritores analisados aqui, o que se pretende é dar conta dessa performance borgeana distendida a partir do autor argentino e “pós-Borges”, esquadrinhando as marcas distintivas não apenas da “letra” de seus textos, mas de seu corpo e de sua voz: “um DNA literário inconfundível”. Sem dúvida, um dispositivo sofisticado que *exasperava* – expressão incrivelmente explorada pelos textos de Bernardo Carvalho – os vanguardistas a despeito dos *anacronismos* assumidos.

É aí que se começam a ver *os Borges* inesperados sobrevivendo na pele de outros, capazes de também se colocar à distância e abusar da ironia e do humor para refutar estereótipos e arquétipos. É aí que se entabula um discurso prolífico com os amigos e herdeiros de uma proposta que se transmuta tímida e desinteressadamente em estratégia de vida, conforme o período cultural que se atravessa, dada a sua atualidade. Aí o anglófilo – característica compartilhada por Ana C. e Bernardo C. (aparentados?) – desce da torre de marfim, onde insistiam em mantê-lo cativo, e vai abrir as portas de sua biblioteca e de seus livros dispostos em labirintos, para nos permitir ver o que via: um crepúsculo lento e estival, a esplêndida ironia de Deus que lhe concedia, a um só tempo, oitocentos mil livros e a escuridão.<sup>94</sup> Vem para mostrar como é possível à elite andar de braços dados com a cultura bastarda, como é viável o roubo tornar-se estratégia de criação, quando o prazer escamoteia a vertigem e a leitura se faz um ato de infração.

#### **4.2. Escolher um amigo, propor uma aliança, receber uma herança**

Se é bem verdade que tudo hoje em dia, nas ideias e nas coisas, na sociedade como no indivíduo, encontra-se em estado de crepúsculo, como cantaram Victor Hugo, em *Cantos do Crepúsculo* (1835) e Borges, em *Elogio da Sombra* (1970), buscaremos no diálogo entre Derrida e Elisabeth Roudinesco (2004) a ajuda para compreender a natureza dessa escuridão e o que poderá surgir depois. Tudo bem que teremos de considerar que compreender, para Derrida, em *Políticas da Amizade* (1998, p. 13), significa também neutralizar, naturalizar e pode levar a “esquecer”, com a

---

<sup>94</sup> Declarações feitas pelo autor em seu *Ensaio Autobiográfico* constante no livro *Elogio da Sombra* (1970).

melhor “intenção do mundo”, isto é: perdoar, aceitar, conviver, respeitar, receber um apelo, responder a um chamado.

É uma questão de quem decide e uma decisão ativa, livre, consciente, voluntária e soberana, que diz respeito a saber fazer escolhas. Escolher, por exemplo, amigos – poucos – que nos acompanhem nessa troca dialógica que perpassa dois discursos que se encontram. Discursos como o de Ana C. para Bernardo Carvalho, ou o de Jorge Luis Borges para ambos. Ideias que se cruzam, mas não se fundem, que se respondem, que enunciam diferenças, convergências, descobertas, surpresas, interrogações, apropriações, cumplicidades. Vozes que são retomadas e amplificadas, trazidas para o novo solo do contexto histórico em que cada um deles se encontra; vozes atualizadas e corporificadas, recheadas do teor inovador de questões estéticas que primam por respostas.

Daí se verem surgir laços familiares, fraternos, políticos. A final de contas, tudo parece começar pela amizade, visto que ela forma, espontaneamente, uma configuração de família, de irmão – consequentemente, uma relação política. Uma amizade que nos lança para lá da proximidade e do parentesco, na direção de uma correlação democrática que considera a filiação, quer se dê pelo gênero ou pela espécie, pelo sexo, pelo sangue, pelo nascimento, pela natureza ou pela nação e que não despreza a oposição, tampouco a desconstrução de suas proposições. Até mesmo porque “Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do *logos*, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes”. (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 9).

É um pouco do que vimos acontecer com Borges quem, a partir do próprio sistema linguístico e de seus princípios reguladores, fazia surgir algo novo, suplementar, para mostrar que o caos já reside na tentativa de organização, classificação, categorização, antologização precariamente instituída. Com isso, mostrava, também, que entrar em relação pode gerar sofrimento, pois há, no mínimo, dois elementos encadeados aparecendo juntos, sempre, comparecendo com suas demandas, apresentando-se sob um mesmo traço, de modo que não há encontro que não tenha de considerar o contratempo.

Por outro lado, nomear uma amizade como verdadeira, *exemplar* – para Derrida o termo já designa a escassez de tal fenômeno – significa evocar a perfeição, equivale a enunciá-la, a deixar-se iluminar pelo outro, o amigo, aquele que frequentamos, vibrando com sua luz, seu brilho e sua glória. Permite encher-se do clarão que daí emana e propagá-lo aos seus, resplandecente pelas coisas felizes ou conseguidas por outrem. Um sentimento desses faz nascer o projeto, a perspectiva, a esperança – por antecipação –, o porvir que sobrevive, que faz a amizade, no dizer de Cícero, ser a dona de muitas e consideráveis vantagens, mas nenhuma delas podendo se comparar ao êxtase de superar a morte. É o que torna possível o louvor de um amigo verdadeiro para além da própria vida. Reconhecer nas virtudes do outro seu duplo ideal e a possibilidade do discurso *post mortem* reafirmam a força dessa virtude que ultrapassa o elogio fúnebre, os epitáfios ou orações, em honra da memória de um renome.

Pois aquele que tem ante seus olhos um amigo verdadeiro tem ante si algo assim como sua própria imagem ideal (*tamquam exemplar aliquod intuetur sui*). Desde esse momento os ausentes se fazem presentes, os pobres ricos, os fracos fortes (*et imbecilli valent*) e o que é mais difícil de dizer, os mortos estão vivos (*mortui vivunt*); até esse ponto inspiram estima, lembranças, pesar a seus amigos. Assim, uns parecem ter encontrado a felicidade na morte (*ex quo illorum beata mors videtur*), e outros, em uma vida digna de elogios (*vita laudabilis*).<sup>95</sup>

O compromisso com essa memória gera, por conseguinte, a atualização desse discurso, pois o amigo viverá no presente falando pela boca de seus amigos. É o que Bernardo Carvalho faz quando retoma Ana C., e ambos quando invocam Borges e tantas outras referências. É o que costumamos fazer quando nos apoiamos em nossos precursores, nossa comunidade textual, os que nos formam, para legitimar nossas ações e pensamentos. Suas frases ressoam em nós, sobrevivem ao tempo e nos vigiam, cuidam da forma de nossas afirmações, conceitos e ideias. Não importa quantos sejamos nessa plurivocidade que convoca a um só tempo: a amizade, o conhecimento, a morte, mas também a sobrevivência. Mesclam-se as fronteiras de amor-amizade, voz ativa-voz passiva sob uma mesma configuração.

Donde se conclui que a amizade, como já afirmava Aristóteles, amplia sobremaneira questões éticas e políticas, posto que exalta um caráter de comportamento, uma vez que elabora uma conduta: de acordo com a justiça, a harmonia, a dignidade, o belo e o desejável. É, por sua vez, uma ação política, um ato ou uma operação propriamente políticos, que criam uma rede que tende

---

<sup>95</sup> Tradução nossa. Cf. Cícero, *Laelius de Amicitia*, Bosch, Barcelona, s.f. apud Derrida (1998, p. 21).

a crescer e a se expandir dia a dia, mesmo sem condições de previsibilidade, evidenciando-se seu caráter subjetivo. Assim, por extensão, ser amigo é uma maneira de amar, um ato, antes de configurar-se em um estado. Ação e não passividade (*acción*, não *pasión*). Intencionalidade, vontade de amar, construção de amor, evolução que poderá despertar no outro o amor, que poderá progredir (*philía-eros-ágape*).

O argumento parece simples, efetivamente: é possível ser amado (voz passiva) *sem sabê-lo*, mas é impossível amar (voz ativa) *sem sabê-lo*. A ciência ou a consciência de si se sabe *a priori* compreendida, compreendida e *empenhada* na amizade de *quem ama*, a saber, no amigo, mas não, ou não ainda pelo lado de quem *é amado*. O amigo é aquele que ama antes de ser aquele a quem se ama: aquele que ama antes de ser o ser amado [...].<sup>96</sup> (Ibidem, p. 25-26).

De modo que partimos, como assinalou Derrida, do amigo amante, não do amigo amado, para pensar essa relação de amizade e as apropriações, citações e referendamentos vistos e propostos. Essa ordem *decrecente*, se assim podemos chamá-la, é irreversível até por motivos óbvios de temporalidade: Bernardo – Ana – Borges e suas respectivas comunidades textuais e contextos sócio-históricos, a começar do mais contemporâneo. Amor declarado, paixão pelo objeto de estudo e pesquisa, na impossibilidade própria de não se poder amar sem saber que se ama. E mais: pensando nas categorias de sujeito e objeto, seguindo a mesma lógica, esse sentimento é primeiramente acessado pelo sujeito (que o aciona), quem pensa e vive, não pelo objeto do amor-amizade, pois este pode ser amado, evocado, solicitado sem se relacionar de nenhuma maneira com o sentimento do qual resulta ser objeto.

E essa é precisamente a relação que vemos acontecer aqui, já que se trata de autores postumamente retomados. No entanto, ainda que pudessem ser convocados em vida, a discussão desborda para a suspensão da reciprocidade, não que esta não seja importante, mas porque ressalta o sentido de que o sentimento de amor-amizade é tal que supera a necessidade da correspondência. Nessa perspectiva, a figura da ama de leite – retomada por Derrida a partir das mulheres de *Andrômaca* de Antifonte – é fundamental para compreender isso. Essa maternidade protética, de substituição ou de suposição exalta a fonte e a familiaridade, em virtude do conhecimento e da escolha de quem vai nos alimentar. Desse modo, essas “mães” que amam sem a pretensão de serem amadas, nem ao menos conhecidas, carregam consigo a subversão. Parecem

---

<sup>96</sup> Tradução nossa mantendo os grifos originais do autor.

cheias de passividade; porém, amam tanto ou mais que as mães naturais, uma vez que o fazem sem querer nada em troca, dão de si, dão do que têm, dão do que são.

Sendo assim, por pura ironia ou contravenção, os *mortos* se fazem *vivos*, e Borges e Ana Cristina, escolhidos e conhecidos, também, assim como as amas de leite, sobrevivem ao luto, mantêm-se no duelo. Alimentam a posteridade com sua criação, passam a ser a essência, a origem, a possibilidade, a condição da amizade, o ato no duelo de amar, sobrevivendo ao tempo e no tempo. Tempo que se encarrega de trazer a contradição, pois, ao passo que afunda no esquecimento qualquer recordação, pode ainda resgatar, renovar, recomeçar, repetir indefinidamente o instante inaugural, sempre de novo, reiterando e eternizando sentimentos, visto não existirem amizade ou amor que não se estabeleçam no tempo, que não ganhem força e confiança com o passar do tempo.

Portanto, estamos diante da realidade de um compromisso que toma tempo, mas uma instância temporal que aponta para lá do instante presente, que guarda a memória, assim como a antecipa. “Dá e toma tempo porque sobrevive ao presente vivo. O paradoxo dessa sobrevivência em duelo se concentra no valor tão ambíguo de estabilidade, de constância ou de firme permanência que Aristóteles associa regularmente ao da crença ou da confiança”. (Ibidem, p. 32). Relação ao mesmo tempo, irônica e paradoxal – figuras caras ao pensamento dos autores em pauta: domina-se o tempo, subtrai-se dele. Abrirmo-nos à experiência do tempo permitirá, então, pensar a proposta derridiana da passagem do tempo através do tempo. O tempo sai do tempo. O tempo ganha o tempo, ganha tempo e se ganha ao tempo.

Sentimento provado, desafiado e constituído, muitas vezes, no valor da constância e da firmeza. Não há amizade que chegue a ser fiel, leal e nobre, vencedora na escuridão, se não chegou a ser firme e constante, ainda que sob o jugo do sofrimento, inscrita no tempo e tendo despertado confiança. Por isso, falava-se de poucos amigos. Um processo como esse toma tempo e faltaria tempo para colocar à prova cada amigo com quem se vive. É uma relação estritamente pessoal, é um *viver com* que nos leva a optar pela pessoa, pelo indivíduo, pela subjetividade. Não há sentimento de pertença ou de identificação que se dê sem escolhas ou sem seleções. É, nesse sentido, fazer política.

Abre-se, assim, a questão da democracia, do sujeito como singularidade, como alteridade irreduzível e incompreensível, se não se realiza numa comunidade de amigos. Entretanto, essa comunidade reconhece a individualidade de seus membros, que podem ser identificados e chamados pelo nome, mesmo que se aja em nome de uma coletividade. Bernardo ou Ana ou Borges trazem em si essa coletividade pela extensa bibliografia que os forma e, por meio dessa erudição primeira, voltam-se sobre ela, fazem o seu traço, transformam, produzem, criam o que Derrida chamou de *tele-afección*. Chamado e resposta, disposição para o contato e para a dispersão, que não despreza nem mesmo o retorno da própria voz – a modo de bumerangue –, tampouco a oportunidade da autorreflexão: *auto-tele-afección*.

De sorte que, nessa dinâmica, a pergunta sobre quem somos nós será sempre pertinente. Pois, de maneira análoga, caberá pensar sobre os que nos acompanham, nos formam e com os quais travamos contato, estabelecemos aliança, nossa *amizade conceitual* – chamada para uma nova configuração do pensamento, outra condição de possibilidade, o despontar transformador de um *talvez*, um redimensionamento a partir da chegada de outros elementos, processo jamais terminado. É a amizade por vir e a amizade pelo porvir, garantia da possibilidade da novidade, para que uma mudança possa sobrevir, para que novas alianças possam acontecer. E será importante estarmos abertos a essas reconfigurações, pois elas nos falarão da urgência da contradição, da antítese ou da coexistência de valores incompatíveis.

E Nietzsche se encarrega de fazer a chamada e de anunciar os filósofos desse *perigoso talvez*. Fala da necessidade de sua chegada, a fim de que se estabeleça a dúvida e o pensamento continue aberto e os acolha. Acolha os que ainda não têm comunidade. Acolha, como vimos, a figura de Avital Ronell, que não se preocupa em ser *a* precursora; antes, porém, nos incita a dar uma resposta responsável para a cena contemporânea. Faz-nos atentar para uma resposta da subjetividade para uma demanda de questões existenciais individuais e coletivas: “a obrigação de responder, a responsabilidade que consiste em chamar tanto quanto em responder à chamada”. (Ibidem, p. 59).

Essa advertência leva a um sair de si, fato que não se dá senão deixando emergir o outro. Desafio de formar comunidade com ele, assumindo seus riscos todo o tempo, sob o movimento do

bumerangue que não para de avançar, mesmo quando faz o percurso de volta. Afinal, há um convite a um novo olhar sobre nós mesmos, sempre, a uma *re-visão*, pois que a trajetória entre o ir e o vir tem um ponto de retorno, de mudança de rota e de direcionamento. Um clamor de numerosas vias que prometem a leitura inversora, um clamor do Mesmo e do Outro. Um saber calar e um saber falar, uma forma de preservar amigos. Deixar falar o texto do outro, deixar respirar a amizade. Bernardo e Ana aprendem, com isso, a lição que Borges aprendeu, certamente, de Nietzsche: “Que inseguro (*unsicher*) é o terreno sobre o qual repousam nossas relações e amizades [...], que isolado (*vereinsamt*) está todo homem!” (NIETZSCHE apud DERRIDA, 1998, p. 72).

Há, portanto, que saber respeitar o vazio das palavras, deixar respirar o sentimento, deixar vir à tona o silêncio. Ademais, saber silenciar é uma forma de falar, um falar discreto, descontínuo, elíptico, entre o revelar e o ocultar, confessar e não confessar. Silêncio da cumplicidade, que faz rir os amigos – aquele riso que não tem nada a ver com o deboche de que falávamos –, o advento do humor, da alegria e da virtude. Uma lógica que prescinde da reciprocidade porque traz consigo a lógica do amor – assimétrica e desproporcionada – carregando outra noção de liberdade, de igualdade e de justiça. Amor paradoxal marcado pela aporia do *talvez* histórico e político, posto que amar os inimigos (inimigo declarado é amigo verdadeiro, digno de respeito, adversário conhecido) é, ao mesmo tempo, mostrar-se imbuído de um desejo de propriedade. Querer o outro, querer a ciência, querer a verdade e se ver às voltas com o poder do simulacro.

Como, então, estabelecer comunidade em meio a tanta instabilidade? Ninguém melhor que Nietzsche, na perspectiva de Derrida, para nomear essa relação política, histórica, que envolve a memória e a cultura. Pertencemos a uma comunidade em mutação. Não apenas no campo do discurso ou do textual, não só de ordem filosófica, especulativa ou teórica, mas em termos práticos. Lidamos com a manutenção do direito de propriedade – equilibrando-nos entre o público e o privado, conforme vimos com Kierkegaard – seja na religião, na família, na etnia, na nação, na humanidade mesma; lutamos para não perder o que conquistamos e ainda lutamos para conseguir mais do que o que já possuímos. Somos seres políticos, seres de aliança, seres de conexão deslizando entre o amigo e o inimigo, o amor e ódio. Contudo, não reduzimos nossas experiências a princípios linguísticos de exclusão simplesmente, visto que tais distinções se

inscrevem diferentemente em cada cultura, conforme aspectos étnicos, sociais e de tradição. A língua permanece viva, e criações lexicais, novos termos, transtornam frequentemente denominações antigas.

Aqui se marca a polêmica da oposição dos termos. Essa oposição não é suficiente para garantir a polarização, porque não se consegue colocar em prática a pureza de um limite. Passamos de um ponto a outro, porque a *práxis* não corresponde à *léxis*. A fronteira é móvel. O conceito equivale ao que o discurso ideal quer enunciar, mas a política não está adequada ao conceito. E é exatamente aí que atuamos, no ponto da inadequação, no *espaço do conectivo*; no intervalo que se abre para a riqueza do paradoxo e da ironia, vemos a aliança entre Borges – Ana Cristina – Bernardo Carvalho. Eles exploram a riqueza semiótica desse lugar tantas vezes negado em nome da pureza dos axiomas fenomenológicos e semânticos. Na contrapartida, Bernardo, Ana e Borges estão atentos à contradição realizativa, haja vista os conceitos e as ideias possuírem um sentido polêmico e se formularem a partir de um antagonismo que se vincula a uma situação concreta, segundo abstrações de um determinado grupo ou cultura.

Ler a partir da cultura é, então, um desafio. Encontrar-se com a vontade da neutralidade e deparar-se com a impossibilidade. Identificar, antes, a dúvida, a impureza e transitar na tensão prática: de si ao mesmo, do mesmo ao outro, do outro ao outro. Encontrar justamente aí, na condição conflitiva, na oportunidade de aceder a esses interstícios de sombra – lacunas virulentas de enunciação que permitem que não se mascare um ordenamento pacífico, nem a supressão da subjetividade –, a possibilidade da intervenção. Riqueza da contradição alimentada pelo antagonismo; riqueza política, pois quanto mais forte a contradição, maior a possibilidade da intervenção.

Assim, partindo dessa *negatividade oposicional*, como a definiu Derrida, no exercício de uma experiência perceptiva, encontra-se o interlocutor, fundamenta-se uma proposta cultural, vislumbra-se uma filosofia. “A amizade como filosofia, a filosofia como amizade, a amizade-filosófica, a amizade-filosofia [...]”. (Ibidem, p. 168). Comprovando que não há *amizade conceitual* que não implique uma filosofia, uma *philia* sem operação cultural. Vincula-se a teoria à prática. O contato se dá quando se realiza uma chamada e quando há resposta livre a esse

convite, a essa espera, a esse desejo. Faz-se presente Borges para Bernardo e Ana; Ana para Bernardo; todos eles a seus leitores.

Apresenta-se quem parecia estar ausente. Abrimo-nos a uma prosa rumorológica, com a anuência de Avital Ronell. Tanto que suas *aulas-conferência*, vividas antes apenas como anotações, vão tomando forma de ensaio, reunidas nas observações de Mauricio Salles Vasconcelos, em *Derivados da Diferença: Estenofonia* (2002), e retomadas aqui. Primeiro, o rumor; em seguida, o discurso e o diálogo, interrupções, telefonemas; depois, a interlocução, a caminhada do autor em companhia da autora, pela rua, em Manhattan, ao sair da Universidade, rumando para Low East, em setembro de 2001, pouco antes do atentado terrorista à cidade; agora, o comentário e a citação, o percurso de alguém que faz do trânsito transcultural uma prática conexas à criação ensaística enquanto escreve de volta, em outro momento, no seu país, após o desastre que inaugurou o milênio. Outra vez a singularidade de quem atua “no intervalo, na interrupção, dentro do andamento da voz e da caminhada de alguém que se mostra como pensador durante a passagem de si, de mim e de muitos outros diferentes, cada vez mais diferentes”. (VASCONCELOS, 2002, p. 207).

Assinaturas que se engancham, “impressionante comboio da cultura ocidental”<sup>97</sup> que se deixa ler. Rumor de citações que parece não ter começo nem fim, inventário enriquecido no cruzamento dos campos discursivos e culturais diversificados legado à posteridade. Textos errantes que provocam uma resposta da cultura a cada vez que são retomados. Fazem pensar, deslocam os amigos, que não têm garantia de um lugar próprio. Corpos que se alojam como hospedeiros no corpo do outro – visitantes, viajantes, passageiros. Contudo, não estão fora do lugar; foram escolhidos, acolhidos, têm família, procedência e estirpe, podem estar expatriados, ser estrangeiros, estranhos, loucos, insólitos, mas não são inconvenientes. A amizade com eles se definiu pela filiação, pela afinidade.

E se há quem afirme que um amigo se define como uma alma em dois corpos, há ainda quem possa dizer que a amizade aqui se compõe de dois ou mais corpos/*us* falando por meio de uma só alma. Singularidade experimentada no paradoxo da multiplicidade evocada das comunidades

---

<sup>97</sup> Cf. Derrida (1998, p. 201).

textuais, na obra dos autores aqui analisados e na inquietante lógica da doação, do empréstimo, da dívida, do dever, da apropriação, do reconhecimento. Fraternidade de aliança, porque se trata de uma conveniência de escolhas e de vontades, nas palavras de Montaigne<sup>98</sup>, quem vai insistir muito no princípio da liberdade e no envolvimento pleno dos amigos, na costura que une as almas, na concórdia fraterna.

Interessante notar que da concórdia para a intimidade é um passo. Um movimento de parte a parte, uma escolha deliberada, política; a vontade de continuar o debate de temas tratados pelo outro. Sendo assim, a estética borgeana é também uma proposta política, porque aciona algo do político, principalmente pela consciência de que não basta crer no virtuosismo e na razão para dar conta das contradições humanas. Borges, como ninguém, sabia da existência de outros princípios reguladores da amizade, como o prazer e a utilidade. Prazer e utilidade que se encarregam de estabelecer a criação, uma vez que a reciprocidade é, invariavelmente, incongruente. Desse modo, uma *consciência respeitosa* o fará aproveitar-se de toda uma vasta herança cultural para ativar sua genialidade. A partir daí, da intimidade com esse legado textual, como se viu, fará surgir um artefato fulgurante, a desenvoltura de um golpe de exegese tão arriscado como generoso para com o texto alheio, o gosto do prazer e da prática utilitarista.

De quantos grandes textos teríamos ficado privados se alguém (mas quem exatamente?) não tivesse um dia tomado e, talvez deliberadamente, não tivesse fingido que tomava, como um grande jogador, [...] uma letra pela outra, tão somente um espírito suave por um espírito áspero, e a omissão de uma letra subscrita. (DERRIDA, 1998, p. 234).

É o que essa amizade conceitual vem afiançar. O processo de uma leitura eloquente, experimentada, despreocupada com o valorativo, o verdadeiro ou o falso. Poderia parecer uma substituição, mas é o anúncio de algo diferente, qualquer coisa menos normativa. Leitura respeitosa de sua ancestralidade, que não desacredita a versão canônica, mas que se empenha, por outras vias não ortodoxas, pelo advento de uma *versão improvável*, que valoriza a experimentação e o pensamento. Versão que, por improvável que é, vê-se, com o tempo, legitimada pela tradição cultural e pela literatura.

---

<sup>98</sup> Ensaio sobre a Amizade, de Montaigne, citado por Derrida em nota explicativa ao capítulo “Aquele que me acompanha”, do livro *Políticas de la Amistad* (1998).

Portanto, poderíamos, nessa altura, levantar algumas questões suscitadas pelo texto de Derrida e nos perguntar: Que motivos teriam Ana Cristina Cesar e Bernardo Carvalho para prosseguir um processo de leitura desconstrutor dos textos da tradição, como o fez Jorge Luis Borges, seja pela via da crítica, seja pela produção de seus próprios textos, o que em última instância significa a mesma coisa; e o que muda, efetivamente, a partir daí?

O primeiro ponto a ser esclarecido é que, por mais que discutam a problemática do cânone e da tradição, do juízo de valor que tais obras veiculam, nenhum deles está ou esteve interessado em se autopromover – vale lembrar a opção marginal de Jorge Luis Borges e de Ana Cristina Cesar no início de sua trajetória e a carreira jornalística anterior de Bernardo Carvalho –, mas em discutir que muito dessa legitimação se dá pela leitura. E é justamente a partir desse mote que começa o trabalho arqueológico de nossos autores, através dos conceitos de literatura que encerram esses *livros canonizados* e o caráter de objetividade/subjetividade desse esquema valorativo. Tanto Bernardo, como Ana Cristina ou Borges sabem do risco do aleatório e do arbitrário, mas, ainda assim, porque é preciso iniciar de algum ponto, arriscam em suas escolhas e começam a intervir em tais documentos, ou nas leituras consideradas consagradas que se fizeram deles, a fim de verem surgir diferenças internas no que pareceria uniforme, à primeira vista, como se viu. Com isso, promovem a contradição e a arbitrariedade como ferramentas, bem como a contextualização e a apropriação de certos textos, inserindo-os numa nova linhagem e provocando a leitura, a releitura, a desleitura; enfim, a leitura de toda uma materialidade em detrimento de outra, independentemente de um contexto predeterminado.

Dessa maneira, longe de reduzir a complexidade de tal problemática, perturbam o sistema com suas próprias normas; isto é, objetivamente, propõem a mesma falibilidade do projeto subjetivo do cânone. Selecionam seus autores, fundam sua tradição, assinam e viabilizam antologias e prólogos de obras, traduzem textos – criam sua própria comunidade textual e suas referências. Acabam, controversamente, mais tarde, *auratizados* ou logrando um lugar entre as grandes editoras, pela genialidade de tal empreitada e pela compreensão do processo como um todo.

Derrida conclui de tudo isso – tomando por base o texto de Aristóteles sobre a amizade e a indecidibilidade a respeito da presença ou não da interjeição “Oh”, no aforismo: *Oh, meus*

*amigos, não há nenhum amigo* – que tal processo se decide, pois, em menos de uma letra, tradução ou versão, mas na diferença de espírito, em uma palavra: via leitura, como para Ana Cristina: “A leitura não me distrai. Não me alivia. Mas conduz a um entendimento impossível pela observação direta. Essa compreensão me desconcerta um pouco. Não sei se consigo formulá-la. A leitura supre as deficiências do olhar – restitui a capacidade de ver”. (CESAR, 2008, p. 302). Além disso, não se trata de decifrar literalmente “o” sentido dos textos, porque por interessante e determinante que possa ser, tal atitude é secundária. Um texto, um contexto, uma obra, um autor, um personagem não estão absolutamente fechados, determinados, saturados, consagrados. Uma abertura estratégica permite transformá-los ou deixar que eles se movam de um lugar a outro.

Entretanto, cada uma dessas soluções propostas e contextualizações não deixam de considerar a impossibilidade da neutralidade no momento das escolhas. Afinal, cada juízo ou critério adotado se orienta de uma subjetividade a um leitor, a um espectador ou a um ouvinte. O que se tenta nessas iniciativas é convencer, demonstrar, produzir um efeito, mesmo que o interlocutor não se veja *a priori* envolvido, uma vez que também não há um destinatário específico predeterminado por um enunciado. Aristóteles pedia ao menos que fosse ouvido pelo outro, que o outro lhe compreendesse, que lhe fosse amigo. Ao que Derrida (1998, p. 245) arremata: “[...] para além de todas as dialéticas cujas experiências inelutáveis multiplicamos, para além das fatais sínteses ou coincidências dos contrários, sobrevive o sonho de uma amizade inesgotável, de uma amizade para além da amizade, de uma amizade invencível em todas essas dialéticas”.

Mas o filósofo francês também admite que essa é a mais bela tentação de qualquer obra: ser lida como um programa. Dirigir-se ao outro, empenhando-se em ser entendido, lido e compreendido é um desafio diante do poder de um *talvez*, das condições paradoxais de um acontecimento e de uma decisão. É assim que avançamos, no terreno do indecível, entregues ao poder da noite, na escuridão das sombras, não contando com o bom entendimento, a compreensão segura, imediata ou plena. Antes, porém, desejando a insegurança e o risco do mal entendido, sem saber o quê ou quem está por detrás das declarações que lemos, vemos ou ouvimos, para poder ter acesso a uma multiplicidade de possibilidades e conexões.

A amizade pediria, nesse contexto, uma simetria, uma igualdade, uma reciprocidade que apaziguasse as desproporções infinitas entre duas singularidades, pelo menos; no entanto, ao contrário, vê-se uma sucessão não-linear de assimetrias converter-se num processo de proximidade e repulsa, presença e ausência, demasiado longe da perfeição, sentimento por excelência humano. Isso porque a amizade não é um contrato social, uma mutualidade de vantagens e um certo assistencialismo com o qual se pode contar, é mais: é um sentimento que me faz pensar o outro e ter necessidade dele para pensar comigo; pensamento e sentimento que reclamam o outro, que pedem que ele se coloque e que eu me coloque também naquilo dizemos e fazemos, para lá do alcance de um nome ou de sua auratização.

Com efeito, o nome pode sobreviver ao seu portador, a quem o leva; e permite chamar, antes ou depois, para além de sua presença física – como vimos acontecer com *Ana C.*, a propósito de Ana Cristina Cesar, que abriu um espaço de discussão desde a primeira nomeação dessa amizade por Bernardo Carvalho. Essa *persona* e essa responsabilidade, tal como Borges e tantos outros nomes dessa extensa comunidade textual interlocutora, encontram-se implicados na escuta e na resposta ao debate, ao convite, ao chamado, ao discurso cultural. Alteridades infinitas conectadas, apesar das diferenças e das descontinuidades jamais ignoradas, abertas à singularidade do outro, reconhecendo sua transcendência, que ultrapassa mesmo as barreiras da morte.

Ana,  
Ana? Sei teu nome. Sei teu nome? Se não sei, soube um dia, personalizei os fonemas comigo confundidos, fiz-te *persona*. Como o velho palhaço face às suas tintas: tão dele que mesmo sobre a mesa são carne e rosto: nome.  
Durante o espetáculo ninguém deixou confundi-los: nome contra nome.  
Nomear seria o gesto primeiro da recriação do mundo. Confundir, o primeiro ato de linguagem. Hoje eu remonto às raízes com uma certa relutância filosófica: talvez te escrever essencialize o meu pensamento selvagem. Mas não: nunca te conhecendo, eu sou teu nome: um dia soube. Eu existo pelo nome que te dei.  
E reinvento-me, reexisto-me te esquecendo.  
Me (te) chamam, eu finjo, esqueço, lembro: é o julgamento acontecendo todos os dias, abstraindo o concreto e concretizando o abstrato, o nome contra o pro-nome, pelo pronome. Antes te ensinavam aos meus sentidos: hoje meus sentidos te incorporaram. Para escrever teus fonemínimos violento a carne acostumada. Anônima, não sou duas, apenas perco os sons que me definem. Carta: morte.  
Assino. Assino: nome.

(CESAR, 2008, p. 256-258).

Estamos, pois, confrontados com uma amizade de pensamento. Acolhemos o capital dos conceitos originais de Borges, com Ana Cristina e Bernardo Carvalho e o que mais se vinculou a eles ou o que a eles se refira, conservando o conceito de amizade desde os primórdios e reforçando o nome dessa presença evocada e apropriada, transformada. Tal atitude não pretende apagar a singularidade de nenhum nome, quer, antes, valorizar quem fala, como fala, o que fala, a quem fala e em nome de quem fala. E, a propósito de Blanchot<sup>99</sup>, essa amizade torna-se uma relação sem dependência, abrangendo toda a complexidade da vida, que nos reserva o reconhecimento e a estranheza próprios de uma troca dialógica, próprios da familiaridade ou da discrição. Comunidade instaurada para franquear a distância.

De tal maneira que essa amizade intelectual já comporta uma herança recebida, transformada e enriquecida. Tempo de rememoração, atualização, tanto do amigo, quanto do que lhe foi atribuído. Convocatória de outra temporalidade e outro movimento que suspendem ou imergem nas sombras as declarações ora feitas, para recuperá-las nessa intemporalidade e em outra frequência, deixando transparecer a contiguidade, a contemporaneidade de duas ou mais inscrições temporais justapostas. Assim, sem se ocultar, sem os excessos da louvação, como termina Derrida seu *Políticas de la Amistad* (1998, p. 333), mesmo se é para reconhecer-lhes o valor, dar conta de “[...] falar aqui daqueles ou daquelas aos quais me liga uma rara amizade, isto é, que quero também falar a *eles* [grifo do autor]. Ainda que seja através das escassas amizades que nomeio, e que em mim vão sempre acompanhadas de admiração e gratidão”.

Embora a contragosto – em virtude da ruína que acomete os nossos tempos que se negam a afirmar a existência da amizade e a nomear os amigos e, por conseguinte, arrastam no mesmo bojo a literatura e a comunidade literária –, ousamos no desafio de reconhecer aqueles que conseguem se subtrair à saturação da mundialidade geopolítica, para propor soluções criativas para a literatura e a cultura. Porque a amizade viabiliza estratégias para falar do amor, do prazer, da poesia, da diferença sexual, da guerra, da relação assimétrica que se estabelece entre os pares de contrários. Possibilita, inclusive, que vivamos e morramos como seres amados, comentados, apropriados, no seio de uma comunidade que continua o trabalho de escrever, arrastar, alterar e adulterar os registros que nos formam e nos tomam em favor da literatura. Permite que não

---

<sup>99</sup> Cf. BLANCHOT, M. *L’Amitié* (1971) apud Derrida (1998, p. 325).

falemos propriamente do mesmo, mas que nos situemos para lá dos formalismos de uma mera fraternidade, porque a amizade se desprende das predeterminações que implicam a palavra *irmão*.

A amizade faz-nos atentar para o alcance dessa relação, para a política instaurada a partir da linguagem que se abre ao porvir e que conta com uma experiência de liberdade e de igualdade de oportunidades, mas ao mesmo tempo de fidelidade e de infidelidade, a fim de tornar possível a abordagem dos amigos sem distinção, desfazendo os sistemas de pensamento hegemônico dominante. Trata-se de escolher o amigo, propor alianças, mas também, escolher sua herança: nem aceitar tudo, nem fazer tábula rasa.<sup>100</sup> É, sem dúvida, a melhor maneira de ser fiel ao amigo e à sua herança, agregar-lhe valor, mesmo ao preço de ser infiel, ou seja, como bem pontuou Elisabeth Roudinesco, quando falava de sua amizade intelectual com Jacques Derrida, “não recebê-la à letra, como uma totalidade, mas antes surpreender suas falhas, captar seu *momento dogmático*” [grifo da autora]. (Ibidem, p. 11).

Ser herdeiro fiel e infiel, condição de ser o intelectual de um mundo global, sob o acordo e o dissenso das diferenças, capaz de ser interlocutor de várias correntes, num processo de descentrar a própria maneira de pensar, em face da historicidade dos conceitos, dos destinatários, dos momentos. Dialogar consigo, com o próprio texto, em função do escoamento do tempo e da escrita, como se lê no fragmento anotado a mão, dois anos mais tarde, por Ana Cristina, depois do que seria o começo de um romance:

Isso daí deve ser de outubro de 1970. Acompanhado de projetos de continuação estruturada. Quase 2 anos depois o velho fascínio à tona. Eu acho isto daí muito interessante. Bato na máquina capenga, sublinho, objetivo o trabalho, cada vez menos meu, mais fora, até pertencer a quem por acaso o tiver. Sinto vontade de continuar, lembro até da “situação inspiradora”, do insight que nós tivemos naquele tempo sobre a situação. Penso até em colocar no início do trabalho: “em homenagem a C., musa inspiradora”! Que acesso de babaquice. Durante a datilografiação eu pensei muitas associações, agora deixa pra lá. Adeus batucada. 1.8.72. (CESAR, 2008, p. 184).

Aprender, pois, de Bernardo Carvalho e de Ana Cristina Cesar a figura do herdeiro – daquele que se sente livre diante do que escreveu e sabe se afirmar mesmo perante os que vieram antes dele, com formação crítica suficiente – é escolher a estética que os afetou e se apropriar dela como quiser. Em outras palavras, reafirmar Borges não apenas aceitando sua herança, mas relançando-o

---

<sup>100</sup> Cf. Derrida & Roudinesco (2004, p. 9).

de outra maneira, em outros contextos e épocas; mantê-lo vivo. No dizer de Derrida, não escolhê-lo simplesmente (porque o que caracteriza uma herança é primeiramente não ser escolhida, sendo ela que nos elege), mas optar por preservá-lo vivo. Assinatura contra assinatura. Assinatura contra a própria assinatura.

Fazer, nesse percurso, a intrincada descoberta do que há de Ana C. em Bernardo C. e da estética borgeana em ambos, a partir dessa “contradição formal e aparente entre a passividade da recepção e a decisão de dizer “sim”, depois selecionar, filtrar, interpretar, portanto, transformar, não deixar incólume, não deixar *salvo* aquilo mesmo que se diz respeitar” [grifo do autor]<sup>101</sup> (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 13). Lançar essa estética como premissa, ainda, sob a suspeita de um *talvez*, que não considera a salvação do *original* como ato final. O que inclui a possibilidade de reafirmar a herança, para o filósofo francês, mesmo à custa de reinterpretá-la, criticá-la, deslocá-la, intervindo ativamente de modo a conseguir nessa dupla injunção – das duas assinaturas ou de temporalidades distintas, como a proposta de Ana Cristina – um valor digno de ser herdado e passado adiante.

Dessa forma, Ana C. chama e Bernardo Carvalho responde ao chamado da conexão de subjetividades, consciente de sua finitude que o obriga a escolher, a preferir, a sacrificar, a dar vazão e passagem a um apelo que os precede a ambos. Escritores que souberam deixar viver a letra do outro sob a sua própria assinatura. Tal experiência acontecendo pelo sentimento de amor-amizade, que começa pelo acolhimento e reconhecimento do outro que me prende e me seduz, para, em seguida, começar a viver em mim, apreendido e introjetado em meus limites, com suas características próprias tornadas outras. Ser outro na pele do mesmo, capturá-lo e ejetá-lo, nesse sentido, vê-lo exceder a apreensão do domínio conceitual. Em nome desse excesso percebido, fazê-lo viajar, transbordar, errar.

Antes mesmo de dizer que se é responsável por tal herança, é preciso saber que a responsabilidade em geral (o “responder de”, o “responder a”, o “responder em seu nome”) nos é primeiramente designada, e, de uma ponta a outra, como herança. É-se responsável perante aquilo que vem antes de si mas também perante o que está por vir, e portanto também *perante a si mesmo*. [grifo do autor]. (Ibidem, p. 14).

---

<sup>101</sup> Trecho do depoimento de Derrida em sua interlocução com Roudinesco.

Diante duplamente, é verdade, como bem marcou Derrida, de um compromisso ético, meio anacrônico, que vai além do próprio registro, levando a assinar de outro jeito. Isso equivale a reconhecer um pouco de Ana Cristina Cesar na letra de Bernardo Carvalho e algo de Borges em ambos; significa perceber, neles, a responsabilidade do legado recebido e o repasse à posteridade. Com isso, Bernardo identifica, reinventa e se ultrapassa à medida que excede o nome *Ana C.* Entende e aceita sua proposta: “Eu existo pelo nome que te dei”. (CESAR, 2008, p. 256). Dá, com ela, passos largos e será porta-voz do que já se reconhece como uma *derivação da diferença*<sup>102</sup>, já que inscreve por meio dela um falar autenticado por não se dobrar ao idêntico do que a poeta carioca evocava, tampouco por viabilizar uma diferença pura e simples.

Por isso, esse desenraizamento libera Ana C. do que a enquadraria e facilita a prospecção de seu trânsito, aumentando ainda mais sua força, porque a desobriga de identificações reguladoras e catalogadoras, com a despigmentação de sua própria palavra. É como se ela, neste seu poema *Mecha branca*, de *Antigos & Soltos* (2008), propusesse o já conhecido elogio da sombra, recriado sob a forma da apropriação. Apossar-se do outro, integrá-lo, é acolher essa coloração diferente da materialidade reconhecida na letra e promover o que seria fraqueza à criação máxima. Receber esse novo matiz como algo seu, criar com ele um elo, recriar, enquanto se espera, sob a sombra da própria mão, sem ferir ou amesquinhar; manter a instabilidade, a indecidibilidade e ir além.

#### MECHA BRANCA

A despigmentação da tua palavra  
me incita, me entristece

Acho que atraí alguma sombra minha  
algum elo da nossa fraqueza

Essa despigmentação irregular  
que nos atija  
é antes uma sombra recriada uma forma ainda de esperar

Quando não esperarmos mais – e nem ainda –  
escondo a tua sombra nesta mão

(CESAR, 2008, p. 95).

---

<sup>102</sup> Ref. ao debate proposto por Avital Ronell por não se apaziguar com o mero pertencimento à “construção da diferença” na cena teórica americana das três últimas décadas ou à desconstrução como história, legado e, paradoxalmente, fundamento da produção ensaística universitária. Cf. (VASCONCELOS, 2002, p. 200).

A despigmentação da palavra incita, entristece e, ao mesmo tempo, atrai, instiga a fazer o mesmo, a receber a herança e a diferenciar-se dela, por meio dela e com ela. Operação sofisticada, política, negociação: construção a partir do comum e do divergente, acentuação das diferenças e legitimação. Passagem de uma visibilidade a outra, como se passa de uma escrita a outra; ampliação da visão, atravessando fronteiras e transpondo limites culturais, nacionais, linguísticos ou mesmo humanos<sup>103</sup>.

A diferença se desacelera e a fonte diferencial não mais se toca. O outro não está mais ali no lugar vacante preenchido pelo identitário, por mais que a voz se dobre, mas se repete sem mais fonte e foco propagante de acontecimento cultural.<sup>104</sup> Atrai uma sombra sua e uma sombra minha. Espera pelo encontro, instiga, atíça irregularidades e faz-se uma sombra ainda maior, forma de continuar esperando, desafio de seguir enxergando. Até que eu exista no nome que invoquei, na criação de que me apoderei, na assinatura que escondo sob a minha mão.

Para, como um bom Heráclito, de crepúsculo em crepúsculo, entre a purificação e o esquecimento, entre a manhã e a tarde gasta, mergulhar no rio, na mitologia, caminhar pelo deserto, descer ao porão, errar. Franquear o sono, o sonho e acordar no tempo a matéria corrosível de que somos feitos. Descobrir o potencial de um *talvez* afirmativo de que é possível o manancial em mim, em ti, em nós, espectadores desse *Teatro* surgido das sombras, entre a fatalidade e o ilusionismo dos dias dessa criação e os personagens evocados e convidados a existir aqui. *Eu existo pelo nome que te dei*. Eu lhe *autorizo* minha identidade, porque por meio dela sei que cresceremos juntos.

---

<sup>103</sup> Cf. Derrida & Roudinesco (2004, p. 33).

<sup>104</sup> Cf. Vasconcelos (2002, p. 203).

## **Junho, 1968**

Na tarde de ouro  
ou numa serenidade cujo símbolo  
poderia ser a tarde de ouro,  
o homem dispõe os livros  
nas prateleiras que aguardam  
e sente o pergaminho, o couro, a tela  
e o agrado que dão  
a previsão de um hábito  
e o estabelecimento de uma ordem.  
Stevenson e o outro escocês, Andrew Lang,  
reatarão aqui, magicamente,  
a lenta discussão que interromperam  
os mares e a morte  
e a Reyes não lhe desagradará decerto  
a vizinhança de Virgílio.  
(Ordenar bibliotecas é exercer,  
de um certo modo silencioso e modesto,  
a arte da crítica.)  
O homem que está cego,  
sabe que já não poderá deslindar  
os formosos volumes que manuseia  
e que não lhe ajudarão a escrever  
o livro que o justificará ante os outros,  
mas na tarde que é casualmente de ouro  
sorri perante o curioso destino  
e sente essa felicidade peculiar  
das velhas coisas amadas.

(BORGES, 1970, p. 32).

## **O DESFECHO ou A FELICIDADE PECULIAR DAS VELHAS COISAS AMADAS**

Há sentimentos que demoram a ocupar o corpo, a alma, o espírito, o espaço que lhes destinamos ou se demoram ao preenchê-los, desfechando sobre nós seus golpes, suas vibrações, lançando-nos em vários sentidos. No entanto, a felicidade, por sua própria peculiaridade, vem, agora, imbuída da exata música e das exatas palavras que nos outorgam a serenidade de uma tarde clara ou, se preferirmos, a disposição de quem distribui nas prateleiras a inscrição e o ordenamento de uma assinatura.

Grandes contradições desaparecem, longos espaços se avizinham e o concerto irrompe suas notas que aproximam temporalidades e territórios distantes num movimento único que vê surgir uma linhagem nova na velha trama dos objetos amados. Não é como remendo novo que repuxa roupa velha, nem retalho antigo que se esgarça no pano novo. É, certamente, como diria o escritor argentino, guardião incansável de livros, amante e doador irrevogável de epígrafes, ver se consolidar um parentesco entre a escrita de autores pelo simples modo como organizamos nossas *bibliotecas* e exercemos, ao mesmo tempo, silenciosa e modestamente, a arte da crítica.

Como se nota, nem mesmo enquanto se ocupava do lirismo da poesia, entre jardins, templos, ritos, seres mitológicos, custodiado na torre que julgava habitar, sob leis secretas observando o orbe e a urbe, Borges deixava de sublinhar a inevitável arbitrariedade de nossas escolhas, alianças e heranças, com esse gesto de quem manuseava os formosos volumes nas estantes, sentindo-lhes o cheiro, o couro, o tecido, a encadernação, enquanto os dispunha nas prateleiras. Inútil não escolher. Inútil não traçar um caminho. Impossível não se perceber que o poeta coloca em ação sua habilidade crítica, avalia seus procedimentos, estabelece parâmetros, faz comparações e aciona seu conhecimento histórico, literário e ganha autonomia enquanto faz opções. Por isso, desce da torre – esteve nela algum dia? –, passa pela sentinela, abusa do paradoxo e da ironia, que assinalam a passagem do tempo – entre o foi, o é e o será. Foi-se, cortando na mesma proporção. Brinca de Heráclito, Zeus, Dédalo pelos torpes labirintos da razão.

O fascínio por sua obra, ícone ainda num Panorama de Literaturas Hispânicas, descoberta entre a multiplicidade de firmas reconhecidas e autenticadas, nos idos dos primeiros períodos do curso

de Letras, fez-me enxergar o simulacro de pequenas incertezas e a extravagância de palavras habituais. Afirmava não ser possuidor de uma estética, mas me ensinou algumas astúcias, como reconhecer a verdade nos versos, nas linhas dos que amamos, os únicos capazes de nos ferirem. Ironia! Humor! Os únicos capazes de serem chamados à existência, junto de nós que os nomeamos, que os invocamos, mesmo sob o peso de largos períodos de ausência. Paradoxo! Leitura em via de mão dupla: *Eu existo pelo nome que te dei*.

Existência em duplicidade. O duplo que se fortalece à medida que se alterna. Se o *eu* for Ana C., ela concede o nome, a assinatura de peso, subvenciona seu lastro cultural, ao mesmo tempo em que precisa de Bernardo Carvalho para existir com ele, que não deixa de desfrutar de suas prerrogativas e legados. Se o *eu* for uma referência a Bernardo, é a vez dele reconhecer que necessita dela, ao referendar o potencial do nome do qual se apropriou, na teia da cultura, para uma *persona* sua. Contudo, apesar de o sentimento de reciprocidade estar desobrigado pelo que se viu na relação dos amantes-amigos, que prescindem de correspondência, o mesmo não ocorre com a existência. Nomear-te é chamar-te a existir. Dar-te um nome e existir contigo. Existimos todos e nos encontramos convocados.

Por isso, Borges, na apresentação de *Elogio da Sombra* (1970, p. 3), encanta quando fala: “Espero que o leitor descubra em minhas páginas algo que possa merecer sua memória; neste mundo a beleza é comum”. Se não fosse pela modéstia do escritor, poderíamos ficar perdidos no jogo irônico e paradoxal de aproximar a beleza da trivialidade. Entretanto, não é bem assim, não é tudo que lemos que chama a nossa atenção, que é notório ou que possa ser digno de memória neste mundo em que a beleza não é algo ordinário. É preciso, antes, experimentar se extasiar de felicidade, como quando nos deparamos no *Teatro*, de Bernardo Carvalho, com o vulto de *Ana C*. Duas referências peculiares, singulares; escritores, que à semelhança do autor argentino, redigem ensaios que podem ser lidos em estreita relação com sua obra literária. Cabe destacar, então, a participação imprescindível do pensamento crítico deles na construção de seu plano de composição.

Tanto que Bernardo em entrevista apenas me consentiu um aceno, como que por uma fresta, de uma pista do enigmático *Elogio das Sombras*, emolduradas entre Borges e Tanizaki, provando-

me não ser adepto de *qualquer semelhança ou mera coincidência*, sem forçar a barra na presença de ninguém menos que Ana C. Portanto, assim como Alan Pauls (2004) destacava a inexistência de *um* fator Borges, quantas *Anas*, enfeitadas e encarceradas num corpo ou na humildade de uma alma, conhecidas e reiteradas na esperança e no temor dos rostos incertos do futuro, pudemos vislumbrar. Aqui, fez-se ocasião para liberá-las e avançar nesse itinerário que emite múltiplas oscilações, neste segundo momento de recepção da obra de Ana Cristina Cesar, que – como bem destacaram seus amigos e críticos, no programa *Entrelinhas*, da TV Cultura, em 26 de outubro de 2008, pouco antes das comemorações pelos 25 anos de seu falecimento – se distancia e pouco a pouco se desvincula do momento trágico de seu suicídio, associado à imagem da “bela morte” de outros ícones da juventude, que morriam no apogeu da carreira artística, no que se convencionou chamar de “último momento das utopias”, nas palavras de Viviana Bosi, na transição das décadas do regime militar no Brasil; para dar conta de seu *ethos* e de seu modo de inscrever sua marginalidade, mais próxima da primeira geração, identificada pelos marginais da década de 60, mais precisamente Cacaso e Chico Alvim, no dizer de Heloísa Buarque de Hollanda.<sup>105</sup>

Nesse sentido, “Foi Ana C. que me fez ler o artigo. E, de certa maneira, inconscientemente, foi ela quem me salvou”. (CARVALHO, 1998, p. 20), diria o protagonista Daniel, de *Teatro* (1998). Ao que eu poderia agregar: quantos artigos ela me fez ler também, Daniel, para compreender a relutância que experimentava diante da página em branco: mudo convite.<sup>106</sup> Incitação cambiante. Avanço e retrocesso, cortes, sínopes. Angústia e fala entupida. Corpo e voz se pronunciando. Presença incisiva para não entregar o jogo antes da hora, para preferir as sutilezas, as meias-palavras, os trocadilhos, as conexões; para afinar o foco, a amizade e a intervenção cultural – ato político: sair da letra, passar ao ato; valorizar a penumbra, enxergar o que vive na sombra, criar sua própria tradição.

Daniel (profeta?), Ana C. (escritora?). Personalidades diferentes na primeira e na segunda parte de uma malha transtornada por incoincidências, simulações e fabulações. Desde quando nomear

---

<sup>105</sup> O programa *Entrelinhas*, que contou com depoimentos e entrevistas de Armando Freitas Filho, Heloísa Buarque de Hollanda e Viviana Bosi e que foi ao ar pela TV Cultura, na semana em que se comemoravam os 25 anos de morte da poeta carioca, pode ser visto na íntegra acessando-se: [www3.tvcultura.com.br/ombudsman/altosebaixos](http://www3.tvcultura.com.br/ombudsman/altosebaixos).

<sup>106</sup> Cf. (CESAR, 1993, p. 48).

constitui uma tarefa fácil, se os únicos personagens com nome dessa trama são também os mais difíceis de se identificar? Atenção à advertência da própria autora, bem ao gosto borgeano: “Sei teu nome. Sei teu nome?” Durante o espetáculo eu também os confundi. Naturalmente, pois que confundir é o primeiro ato de linguagem – tudo é muito arbitrário, não é? Mas a tentativa aqui foi a de remontar as raízes de um pensamento filosófico que não essencializasse essa selvageria linguística, mas que, de repente, se visse diante de algo ainda mais assustador: “eu sou teu nome: um dia soube. Eu existo pelo nome que te dei”.<sup>107</sup> Criador às voltas com a criatura. Quem assume o timão dessa nau frágil?<sup>108</sup> Isso se parece mais a uma barca bêbada que, à maneira de Rimbaud, se reinventa e é chamada a re-existir.

Enfim, existir e proclamar a potência da universalização e da diferença, para além delas mesmas. Não mais como agrupamento, distinção ou oposição, mas em sua autotemporalidade e automovimento, assumidas por Bernardo Carvalho a partir de *Ana C.*, a fim de vislumbrar outra forma de se inscrever no tempo e no espaço, uma vez que o esforço das subjetividades aqui envolvidas exaltam, no contemporâneo, “um movimento de espaçamento, um “devir-espaço” do tempo, um “devir-tempo” do espaço, uma referência à alteridade, a uma heterogeneidade que não é primordialmente oposicional”. (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 34). Para não ceder aos particularismos comunitários, tampouco aos universalismos abstratos, tentando conciliá-los sob a égide da solidariedade, que tenta muitas vezes corrigir uma desigualdade, valorizando uma diferença em detrimento de outra.

Afinal, longe de esgotar a discussão ou de procurar uma resposta apaziguadora para a questão levantada, Derrida nos advertiu sobre a responsabilidade política que o risco de um posicionamento dicotômico impõe. A aproximação é solidária, não há dúvida; no entanto, na mesma perspectiva, tem de ser autorreflexiva, autotemporal e movimentar-se em direção aos dois polos da dialética, sem condição de repouso, sim e não, sem consenso. Aliança momentânea, prudente, cônica de seus limites, sem relativismos, preocupada com a defesa da vida, as demandas das minorias e a intervenção cultural, sob revisões constantes.

---

<sup>107</sup> Cf. (CESAR, 2008, p. 256-258).

<sup>108</sup> (Ibidem, p. 178).

Por isso, buscamos uma paisagem para *Ana C.*, porque o autor argentino nos confessou que o tempo, consumidor de sua visão, arrancou-lhe os olhos, mas lhe deu, em meio a uma penumbra lenta e indolor, revisora por excelência dos livros que guardava, agora na memória, o repasse de questões literárias e filosóficas outrora lidas e transformadas. Assim, com ele, entre caminhos feitos de ecos e passos, mulheres, homens e agonias, dias e noites, sonhos e entressonhos, amor compartilhado com as palavras, rendemo-nos ao poder revelador da poesia, antes mesmo de nos entregar ao conto ou às narrativas. Comigo a ordem foi a mesma, ironicamente cronológica, mas também sem desprezar o simultâneo ou a leitura cruzada: primeiro, o contato com Borges; em seguida, o conhecimento de Ana Cristina; depois, o *Teatro* de Bernardo Carvalho; finalmente, a interlocução da vida e obra de todos eles e de alguns nomes com os quais dialogam.

Acedemos a esse universo, munidos de palavras, não apenas meios de comunicação, mas magia, música, tentativa de verdade, amizade, consciência de perda e negociação, produtoras de rupturas e injunções, exercício de reflexão. Chegamos ao ponto de intercessão de realidade e ficção, o espaço do conectivo, lugar do paradoxo e da ironia, aberto à intervenção política e cultural, local da contradição e da divergência, para, no fim, ser capaz de dizer: “Todas as vezes que leio algo contra mim, não apenas participo do sentimento, mas sinto que poderia fazer a coisa muito melhor eu mesmo”. (BORGES, 1970, p. 123). Sentimento que mescla aspectos de atenção e de releituras; sentimento que vive em nós, em quantos nos habitam, em quantos somos desde que começamos a conviver com eles, desde que começaram a participar conosco nessa trama, desde que aceitamos que, no fundo, o que procuramos é a paz, a alegria de pensar e da amizade, e, embora possa ser demasiada ambição, uma sensação de amar e de ser amado.<sup>109</sup>

Por enquanto, ficaremos com o ruído do “Sinal do recreio”, marcando o fim ou o início, entremeado por uma página onde se escreve em arabesco: “espanto”, nesses *Antigos e Soltos* descobertos, que ouvem e calam e deixam ressoar em nós tudo o que testemunhamos nessa confluência e nesses encontros. *Costuramos juntos toda a noite e agora guardei o beijo, dei volta à chave, molhei a voz, ah meu coração vagabundo, não sei se acerto outra, me leva, mãe, me embala no teu quadro e no teu giz*<sup>110</sup>. Deixa que eu exista, agora, pelo nome que você me deu.

---

<sup>109</sup> Cf. Borges (1970, p. 124).

<sup>110</sup> Cf. (CESAR, 2008, p. 144-147).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Dos autores:

- CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Os Bêbados e os Sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O Filho da Mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *As Iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Mundo Fora dos Eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CESAR, Ana Cristina. *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. (Org). Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 2002.

### Artigos em jornal:

- CARVALHO, Bernardo. Analogia do caos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 out. 2006. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. A banalidade do mal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 2006. Ilustrada, E9.
- \_\_\_\_\_. O berço da violência. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 2005. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. Circuito fechado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 set. 2005. Ilustrada, E6.
- \_\_\_\_\_. O círculo vicioso do moralismo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 nov. 2005. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. Contar o que não viu. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 2005. Ilustrada, E6.

- \_\_\_\_\_. A compreensão selvagem. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 2006. Ilustrada, E6.
- \_\_\_\_\_. Exilado na própria língua. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 dez. 2007. Ilustrada, E11.
- \_\_\_\_\_. A falta é o sentido. *Folha de São Paulo*, S. Paulo, 10 abr. 2007. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. O fim do mundo (como nós o conhecemos). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 maio 2006. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. Fracasso do pensamento. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 nov. 2007. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. Os homens e as coisas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 dez. 2005. Ilustrada, E10.
- \_\_\_\_\_. De homens e de ursos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun 2006. Ilustrada, E6.
- \_\_\_\_\_. Já não existem mentiras. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 2006. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. Mães e guerras. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 set. 2006. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. Morte em Veneza. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 maio 2006. Ilustrada, E6.
- \_\_\_\_\_. O novo academicismo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 dez. 2007. Ilustrada, E13.
- \_\_\_\_\_. Oferta e demanda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 2006. Ilustrada, E6.
- \_\_\_\_\_. A ordem do horror. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 abr. 2007. Ilustrada, E6.
- \_\_\_\_\_. Ponto cego. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 out. 2005. Ilustrada, E6.
- \_\_\_\_\_. Quanta clareza podemos suportar? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 mar. 2007. Ilustrada, E6.
- \_\_\_\_\_. Quinze anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 jun. 2005. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. Religião na América. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 2008. Mais!
- \_\_\_\_\_. Robespierre e eu. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 jul. 2006. Ilustrada, E6.
- \_\_\_\_\_. Sobras e sombras. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 abr. 2005. Ilustrada, E6.
- \_\_\_\_\_. Sua majestade imperial. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 dez. 2005. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. Transparência e opacidade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 maio 2007. Ilustrada, E8.
- \_\_\_\_\_. Tropeçar na verdade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 ago. 2006. Ilustrada, E6.

### **Sobre os autores:**

ARAÚJO, André Luís de. *Ana Cristina Cesar: o devir de um corpo*. 2004. 119f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

AUGUSTO, Daniel. Um quiproquó metódico: os romances de Bernardo Carvalho. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html>>. Acesso em: 01 jan. 2007.

BOSI, Viviana. O risco do gato. In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C. (Org.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003. p. 443-455.

CONDE, Miguel. Livro reúne inéditos de Ana Cristina Cesar. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 out. 2008. Segundo Caderno, p. 2.

FREITAS FILHO, Armando (Org.). *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

GOMES, Júlio César de Bittencourt. Relato de um não-lugar. Disponível em: <[www.triplov.com/letras](http://www.triplov.com/letras)>. Acesso em: 20 dez. 2006.

GÓMEZ, Graciela Inés Ravetti de. A fala interminável: As iniciais, de Bernardo Carvalho. *Revista de Literatura Brasileira – O eixo e roda*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 15, p. 15-26, 2007.

\_\_\_\_\_. A identidade como perturbação: na(rra)ções de Bernardo Carvalho e Matilde Sánchez. In: SCARPELLI, M.; DUARTE, E. *Poéticas da Diversidade*. BH: UFMG/FALE/Pós-Lit, 2002. p. 117-127.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

JAFFE, Noemi. Rascunhos revelam Ana Cristina Cesar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1º. nov. 2008. Ilustrada, E9.

LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: A poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

MATA, Anderson Luís Nunes da. À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 19 jul. 2006.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. A máquina da escrita de Ana Cristina Cesar: afirmação da fissura nas bordas da produção de sentido. Disponível em: <[www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br)>. Acesso em: 15 out. 2008.

PEIXOTO, Marta. Sereia de papel: Ana Cristina Cesar e as ficções autobiográficas do eu. In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C. (Org.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003. p. 275-284.

RASCUNHO, O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL. Paiol Literário. Curitiba: Temporada 2007. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br>>. Acesso em 21 abr. 2008.

RESENDE, Beatriz. “Ah, eu quero receber cartas”: a correspondência de Ana Cristina Cesar. In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C. (Org.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003. p. 301-309.

SANTIAGO, Silviano. A falta que ama. In: FREITAS FILHO, Armando. (Org). *Ana Cristina Cesar*. Novas Seletas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SANTOS, Beny Ribeiro dos. Bernardo Carvalho: da realidade à ficção. Disponível em: <[www.lettras.ufrj.br/ciencialit](http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit)>. Acesso em: 01 jan. 2007.

TSF, Programa Pessoal e Transmissível. Disponível em: <[www.tsf.sapo.pt](http://www.tsf.sapo.pt)>. Acesso em: 19 jul. 2006.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & Blue: segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998.

### **Geral:**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNHARD, Thomas. *O Náufrago*. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. BH: UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *Elogio da Sombra*. Trad.: Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Globo, 1970.

\_\_\_\_\_. Kafka y sus precursores. In: *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1945. p. 107-109.

\_\_\_\_\_. Pierre Menard, autor del Quijote. In: *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1945. p. 47-59.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. Trad.: Mariza Corrêa. São Paulo: Papirus, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *O Mistério de Ariana*. Trad. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Rizoma*. México D.F.: Ediciones Coyoacán S.A., 1996.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad.: Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *Papel-Máquina*. Trad.: Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

\_\_\_\_\_. *Políticas de la amistad*. Trad.: Patricio Peñalver. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

\_\_\_\_\_. Terei que errar só. Trad. Luciana Artacho Penna (para *Folha de S. Paulo*). *Liberátion*, Culture38, Paris, 7 nov. 1995.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã: diálogo*. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad.: Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FERNANDES, Sílvia; AUDIO, Roberto. *BR-3*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche, Freud & Marx. Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1987.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Trad. António Fernandes Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1992.

\_\_\_\_\_. *La Vie des Hommes Infâmes*. Les Cahiers du Chemin, 1977.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O método desviante. Disponível em: <<http://diarioazul.blogspot.com/2006>>. Acesso em: 26 abr. 2007.

GILES, Thomas Ransom. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: EDUSP, 1975.

GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Fundamentos ético-políticos da interdisciplinaridade. Rio de Janeiro: *Revista Tempo Brasileiro*, v.1, n. 1, 1962. p. 19-25.

LEILA, Álex. *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo*. 2008. 280f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- MACIEL, Kátia. Brasil é o império das ilusões. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 2007. Caderno Mais!, p. 6.
- MANSFIELD, Katherine. *As filhas do Falecido Coronel e outras histórias*. Trad.: Luiza Lobo e Maura Sardinha. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- MÁRSICO, Cida. Desenho-pintura-escrita: simulando simulacros. Relato de percurso. In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C. (Org.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003. p. 494-503.
- MATERNANO, Angela. Meditação sobre a noite: paisagem e fronteiras em *BR-3*. *Sala Preta Revista do ppg em Artes Cênicas – eca-usp*, n. 7, 2007.
- MELO, Hygina Bruzzi de. *A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard*. São Paulo: Loyola, 1988.
- NABOKOV, Vladimir. *Fogo Pálido*. Trad.: Jorio Dauster e Sérgio Duarte. São Paulo: Círculo do Livro, 1962.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.
- PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital. Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PERES, Marcos Flamínio. O homem que inspirou Matrix. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 2007. Caderno Mais!, p. 4-5.
- RAMÍREZ, José Luis. La existencia de la ironía como ironía de la existencia. In: SEMINARIO DE ANTROPOLOGÍA DE LA CONDUCTA, Universidad de Verano, San Roque, Cádiz, 1992.
- RONELL, Avital. *Finitude's Score: Essays for the end of the millennium*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The telephone book: Technology – Schizophrenia – Electric Speech*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.
- ROUBICZEK, Paul. *El existencialismo*. Trad.: J. M. García de la Mora. Barcelona: Labor S.A., 1968.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Ariel, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad.: Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad.: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Os Anéis de Saturno*. Trad.: Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Trad.: Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TERRON, Joça Reiners. Em formidável obra de estreia, Sebald questiona a memória. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1º. nov. 2008. Ilustrada, E10.
- TRAVERSESES/10. *Le simulacre*. Paris: Editions de Minuit, Février 1978. 158 p.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. Da superioridade da Literatura Anglo-Americana – Deleuze crítico literário? *Revista de Estudos de Literatura*. BH, v. 5, Out. 1997.
- \_\_\_\_\_. Derivados da diferença: Estenofonia. In: SCARPELLI, M.; DUARTE, E. *Poéticas da Diversidade*. BH: UFMG/FALE/Pós-Lit, 2002. p. 199-208.
- \_\_\_\_\_. Poesia e tempo: fragmentos de crítica cultural. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Org.). *Literatura e Estudos Culturais*. Faculdade de Letras, UFMG, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.