

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

YOLANDA FERNANDES VILELA

LER, TRADUZIR, ESCREVER:
UM PERCURSO PELA OBRA DE PASCAL QUIGNARD

BELO HORIZONTE

2009

YOLANDA FERNANDES VILELA

**LER, TRADUZIR, ESCREVER:
um percurso pela obra de Pascal Quignard**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Estudos Literários da Faculdade
de Letras da Universidade Federal de Minas
Gerais para obtenção do título de doutora em
Literatura Comparada**

Orientador: Professor Dr. Ram Mandil

Belo Horizonte

2009

Yolanda Fernandes Vilela
LER, TRADUZIR E ESCREVER:
um percurso pela obra de Pascal Quignard

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do título de doutora em Literatura Comparada

Professor Dr. Ram Mandil (Orientador)

Professora Dra. Ana Lúcia Lutterbach Holck (ICP-RJ)

Professor Dr. Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ)

Professora Dra. Márcia Arbex (UFMG)

Professora Dra. Ruth Silviano Brandão (UFMG).

Belo Horizonte, 20 de novembro de 2009

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Ram Mandil, pela disponibilidade, que muito contribuiu com o processo de escrita; pelas sugestões preciosas muitas vezes deixadas à beira do caminho, mas cujas ressonâncias permaneceram; pela inteligência, perspicácia e rigor teórico, que favoreceram a circunscrição dos temas abordados; pela escuta refinada, que facilitou o trato com disciplinas heterogêneas, porém afins.

Ao Professor Dr. Jean-Michel Rey, co-orientador estrangeiro durante o estágio PDEE realizado em Paris, pela gentileza do acolhimento; pelo interesse pelo tema da pesquisa e pelas discussões sobre alguns aspectos da obra de Pascal Quignard, que me permitiram contextualizar o projeto literário do autor no panorama da literatura francesa contemporânea.

À Professora Dra. Ruth Silviano Brandão, leitora atenta e entusiasmada de Pascal Quignard, pela interlocução generosa; pelas sugestões de tradução; pela indicação de textos e autores que me permitiram vislumbrar horizontes até então inimagináveis; pelos artigos dedicados à obra de Quignard, que me despertaram para a dimensão poética do projeto literário do autor. A você, prezada Ruth, toda a minha gratidão.

À Professora Dra. Márcia Arbex, pelas sugestões dadas durante o exame de qualificação, que me ajudaram a melhor definir a metodologia; por me encorajar a dar lugar de destaque à tradução no contexto geral da pesquisa.

À Professora Dra. Cristina Álvares, da Universidade do Minho (Portugal), pelas indicações bibliográficas e pelo espaço aberto à publicação.

Aos professores que gentilmente aceitaram compor a banca de defesa: Professora Dra. Ana Lúcia Lutterbach Holk, Professor Dr. Marcelo Jacques de Moraes, Professora Dra. Márcia Arbex e Professora Dra. Ruth Silviano Brandão.

Aos meus amigos, pela solidariedade e pelo companheirismo, sobretudo os que estiveram mais próximos durante o desenvolvimento da pesquisa: Roberto Gonzalez Duarte, Lúcia Grossi, Lucíola Macêdo, Laura Rubião, Elisa Teixeira, Eunice Tolentino, Maysa Tolentino,

Sérgio Fernando Loureiro de Rezende, Rachel Botrel, Rozani Lemos, Zhang Gong, Daniel Boddin, Claudia Boddin, Jean-Marie Chavent, Andréia Chavent, Sylvana Clastres, Laurence Badot, Elisa Campos e Hélio Rodrigues.

Ao Thiago Fernandes Vilela, pelas afinidades.

Aos meus alunos de francês, por me permitirem um contato sempre vivo com a língua francesa.

À Laure Naveau e à Márcia Rosa, pela escuta.

À Vera Lúcia De Simoni Castro, pela revisão de português.

À Helenice Cunha, pela normalização e formatação do texto.

Ao Murilo Godoy, pela produção gráfica.

À CAPES, pelo apoio para a realização do Estágio PDEE.

À Sussu, pela presença silenciosa.

Ao Pascal Guerin, por tudo o que resta.

RESUMO

Este estudo considera algumas dimensões da obra do escritor francês Pascal Quignard. Entre os aspectos da obra desenvolvidos no contexto da pesquisa, encontra-se a entrada do escritor na cena literária francesa, em meados da década de 1960, período em que Pascal Quignard privilegiava os escritos experimentais acerca da natureza da linguagem e dos impasses da significação. Considera-se também a passagem desses escritos experimentais à obra ficcional propriamente dita. Examinamos a concepção quignardiana de romance, que é fundamentada na releitura feita pelo escritor de alguns retóricos da Antiguidade Greco-Latina. Entre os inúmeros *topoi* que compõem a extensa obra de Quignard, optou-se por privilegiar dois elementos de sua poética, a saber: os “Sordidíssimos” e o “*Jadis*” (Outrora). As relações dos textos de Quignard com a psicanálise lacaniana são aqui trabalhadas e têm como fio condutor o conceito de objeto pequeno *a*, elaborado por J. Lacan. A pesquisa traz igualmente fragmentos de traduções de obras quignardianas. Nossa pesquisa considera três aspectos fundamentais do projeto literário de Pascal Quignard: a leitura, a tradução e a escrita.

Palavras-chave: Pascal Quignard; *Sordidíssimos*; *Jadis*; leitura; tradução; escrita; retórica especulativa.

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche met l'accent sur certaines dimensions de l'oeuvre de l'écrivain français Pascal Quignard. Parmi les thèmes de l'oeuvre développés dans le contexte de la recherche, nous examinons les débuts de l'écrivain sur la scène littéraire française, au milieu des années 1960, période où Pascal Quignard se dédiait à l'écriture d'essais de caractère plutôt expérimental qui portaient principalement sur la nature du langage et sur les enjeux de la signification. La recherche prend également en considération le passage de ses écrits expérimentaux à l'oeuvre fictionnelle en tant que telle. Ainsi, la conception quignardienne de roman est fondée sur la relecture que fait l'auteur de certains rhéteurs de l'Antiquité Greco-Latine. Parmi les nombreux *topoi* constitutifs de l'oeuvre de Pascal Quignard, nous avons choisi de privilégier deux éléments de sa poétique, à savoir les « Sordidissimes » et le « Jadis ». Les rapports qu'entretiennent les textes quignardiens et la psychanalyse lacanienne sont ici travaillés ayant comme fil conducteur le concept d'objet petit *a* élaboré par J. Lacan. Des fragments de traductions de l'oeuvre de l'auteur sont également présentés dans la recherche. Notre travail tient compte de trois aspects fondamentaux dans le projet littéraire de Pascal Quignard : la lecture, la traduction et l'écriture.

Mots-clés : Pascal Quignard ; *sordidissimes* ; *jadis* ; lecture ; traduction ; écriture ; rhétorique spéculative.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1 PASCAL QUIGNARD, UM LEITOR..... | 18 |
| 1.1 A entrada na cena literária: o nascimento de uma poética | 18 |
| 1.1.1 O ser do balbucio: ensaio sobre Sacher-Masoch | 22 |
| 1.1.2 O signífico..... | 28 |
| 1.1.3 A palavra da Délie, ensaio sobre Maurice Scève | 33 |
| 2 PASCAL QUIGNARD E A TRADIÇÃO LITERÁRIA | 43 |
| 2.1 Do ensaio crítico à obra ficcional | 43 |
| 2.2 Quignard e a tradição retórica latina | 47 |
| 2.2.1 Albúcio e o detalhe insignificante..... | 48 |
| 2.2.2 Latrão ou o efeito de surpresa | 57 |
| 2.2.3 Retórica especulativa: nas trilhas de Frontão e de Longino..... | 60 |
| 3 FIGURAS DA POÉTICA QUIGNARDIANA | 72 |
| 3.1 Sordidíssimo: o valor agalmático do detalhe sórdido | 75 |
| 3.1.1 As pranchetas de buxo de Apronemia Avitia: restos que a escritura acomoda | 76 |
| 3.1.2 O salão do Wurtemberg: o sórdido e a porosidade na memória | 79 |
| 3.1.3 As escadas de Chambord: quando a palavra fica na ponta da língua..... | 80 |
| 3.1.4 Todas as manhãs do mundo são sem retorno | 82 |
| 3.1.5 Os dejetos irresistíveis da ocupação americana..... | 84 |
| 3.1.6 Terrasse à Rome: o requinte do estilo <i>pacotille</i> | 85 |
| 3.1.7 O sordidíssimo: um objeto entre dois mundos..... | 86 |
| 3.2 O Outrora (<i>Jadis</i>): a temporalidade que funda o gesto da escritura..... | 89 |
| 3.2.1 Por que “outrora” não é passado | 90 |
| 3.2.2 O “Outrora” na obra ficcional | 97 |
| 3.2.3 Travessias órficas..... | 100 |
| 4 LACAN E QUIGNARD: O OBJETO <i>a</i> EM QUESTÃO | 108 |
| 4.1 Considerações sobre a construção do objeto <i>a</i> em Lacan..... | 109 |
| 4.2 Imagens para um objeto irrepresentável..... | 116 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A DESPROGRAMAÇÃO DA LITERATURA..... | 128 |
| REFERÊNCIAS | 135 |
| BIBLIOGRAFIA DE PASCAL QUIGNARD | 143 |
| ANEXOS | 147 |

Cum essem parvulus, loquebar ut parvulus, sapiebam ut parvulus, cogitabam ut parvulus. Quando autem factus sum vir, evacuavi quae erant parvuli. Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem.

Paulo de Tarso, primeira epístola aos Coríntios

Délivrer le passé un peu de sa répétition, voilà l'étrange tâche. Nous délivrer nous-mêmes – non de l'existence du passé – mais de son lien, voilà l'étrange et pauvre tâche. Dénouer un peu le lien de ce qui est passé, de ce qui s'est passé, de ce qui se passe, telle est la simple tâche. Dénouer un peu le lien.

Pascal Quignard

INTRODUÇÃO

Dizer que os leitores de língua portuguesa passam ao largo da obra de Pascal Quignard seria desconhecer os fatos e subestimar a produção, monumental, de um autor que contribui singularmente com a literatura do século XXI. Conhecido principalmente pela adaptação cinematográfica de seu romance *Todas as manhãs do mundo* (1993a), Quignard é autor de uma obra poética, cuja extensão e erudição não cessam de fascinar os seus leitores. Sua produção, que compreende poesia, ensaios, romances e reflexões de caráter filosófico, conta, até o momento, com mais de cinquenta títulos publicados – vale lembrar que *Les ombres errantes* foi contemplado com o *Prix Goncourt* (2002a). O projeto do escritor é este de dar continuidade à empreitada iniciada no final da década de 1960. Nesse sentido, importa notar que a obra de Quignard está em curso, um novo volume acaba de ser publicado: *La barque silencieuse* (2009). Do ponto de vista crítico, isso poderia gerar dificuldades para a apreensão de uma obra cuja elaboração ainda está em seguimento. Assim, optamos por apresentar uma visão panorâmica do percurso já realizado pelo autor e considerar, sobretudo, os aspectos da obra que nos parecem mais sedimentados, ou seja, alguns *topoi* constantemente retomados.

Uma das dimensões mais singulares de sua obra é a que considera o entrecruzamento dos diversos gêneros literários. O procedimento literário de Quignard consiste, assim, em recorrer frequentemente aos vários modos narrativos no único espaço de uma obra. Quanto a isso, ele pôde dizer em entrevista a Catherine Argant:

Terrasse à Rome, meu último romance [...], é um livro difícil. Cada capítulo procede de um gênero literário particular: depoimento, carta, conto, descrição, diálogo... Não foi fácil fazer e ninguém, aliás, se deu conta disso! É um livro que gostei muito de escrever, pois ele submete à apreciação uma maneira de proceder que é a minha (QUIGNARD, 2002b).¹

O mesmo procedimento pode ser reconhecido em *Le nom sur le bout de la langue* (1993b). Conforme observou Ruth Silviano Brandão:

Este livro se estrutura de forma heterogênea, com uma primeira parte que funciona como uma espécie de vestíbulo do livro, seguida do relato de uma estranha história saída do folclore da Islândia. Em seguida, leem-se textos que falam da vida do

¹ “*Terrasse à Rome*, mon dernier Roman [...] C’est un livre difficile. Chaque chapitre relève d’un genre littéraire particulier: déposition, lettre, conte, tableau, dialogue... Ce n’était pas facile à faire et personne d’ailleurs ne s’en est rendu compte! C’est un livre que j’ai beaucoup aimé écrire car il met sous les yeux une manière de procéder qui est la mienne.”

escritor e sua experiência com o mundo mítico, relido por ele de forma pessoal e lírica. (BRANDÃO, 2005, p.236).

Se o procedimento quignardiano captura o leitor provocando estranhamento e sideração, isso se deve, certamente, ao fato de Quignard recorrer, entre outras coisas, ao uso indiferenciado dos gêneros literários – o que, por um lado, desconcerta a crítica, que encontra dificuldades em classificar sua obra e, por outro, surpreende o leitor habituado às narrativas em que prevalecem certa linearidade e a ausência de uma dimensão explicitamente reflexiva.

Além da singularidade do procedimento literário do autor, ao qual nos deteremos mais à frente nesta pesquisa, a obra de Quignard é objeto de estudos críticos e/ou universitários que concebem principalmente a dimensão “vida e obra”, intrínseca à sua produção. Podemos mesmo dizer que a potência criadora de sua escrita encontra-se intimamente articulada à vida, sendo dela inseparável; a escrita constitui, para Quignard, um modo de se inscrever na vida. Como diz o escritor em *Le nom sur le bout de la langue*, “eu não escrevo por desejo, por hábito, por vontade, por profissão. Eu escrevi para sobreviver. Eu escrevi porque era a única maneira de falar me calando (QUIGNARD, 1993b, p. 62).² Os textos publicados por Ruth Silviano Brandão, além de constituírem os primeiríssimos artigos consagrados ao autor no Brasil, privilegiam essa dimensão da obra do escritor francês na qual a inscrição na vida se faz, e somente pode ser feita, mediante a escrita.³

O silêncio articulado à incompletude da linguagem é também um tema frequentemente discutido no contexto dos estudos quignardianos. Como afirmam Fabienne Durand-Bogaert e Yves Hersant no prefácio da revista *Critique*:

‘Aquele que silencia’, disseram de Félix Fénéon. É de Pascal Quignard que, hoje, deveríamos dizer. Não apenas porque é preciso prestar ouvidos a essa voz singular, vinda de um homem que literalmente (e socialmente) se mantém à margem de um mundo sonorizado e falante; não apenas porque ele experimentou fisicamente, no sofrimento das provações íntimas, a incompletude da fala e o rateamento da linguagem. Mas, sobretudo, porque, no autor de *Vie secrète*, a taciturnidade está no princípio da escrita. ‘A voz no livro está retirada num desejo de se calar’. É na literatura que a palavra toca o silêncio, ao mesmo tempo em que se inscreve aí o que a oralidade não pode dizer. O que fazer para falar sem se ausentar da linguagem? A esta questão paradoxal e fundante, uma só resposta: ler, escrever, traduzir (DURAND-BOGAERT; HERSANT, 2007, p. 421).⁴

² “Je n’écris pas par désir, par habitude, par volonté, par métier. J’ai écrit pour survivre. J’ai écrit parce que c’était la seule façon de parler en se taisant.”

³ Quanto à dimensão “vida e obra” enfatizada por Ruth Silviano Brandão, ver também: Pascal Quignard: poética de uma vida escrita, 2006, p. 64-69; Todas as manhãs do mundo, 2001, p. 272-276; A sétima corda, 2002, p.90-92.

⁴ “‘Celui qui silence’, a-t-on dit de Félix Fénéon. C’est de Pascal Quignard qu’aujourd’hui on devrait le dire. Pas seulement parce qu’il faut prêter l’oreille pour entendre cette voix singulière, issue d’un homme qui littéralement (et socialement) se tient à la marge d’un monde sonorisé et bavard; pas seulement parce qu’il a éprouvé physiquement, dans la souffrance des expériences intimes, l’incomplétude de la parole et la

A incessante interrogação do autor acerca da origem e do tempo se destaca em sua obra. João Barrento, escritor e crítico português, estabelece um paralelo entre Pascal Quignard e Walter Benjamin. Em seu “blog”, Barrento diz que o livro de Quignard *Sur le jadis* (2004) é interessante para o entendimento da noção benjaminiana de *Ursprung* (origem). Para Barrento, Quignard é um autor fascinante, e o que o torna interessante no paralelo com Benjamin “é a sua idéia de que a matéria do passado se abre num grande leque de possibilidades para o sujeito do presente que faz desse passado um objeto de fruição. [...] Como para o Benjamin anti-historicista, para Quignard o passado não é o que foi tal como foi”. Barrento retoma as distinções quignardianas de “outrora”, “há pouco”, “início”, “começo”, “origem” e “nascimento” para dizer que a expressão que mais lhe agrada nesse livro é “*frapper d’origine*”. Ele destaca: “Poderia dizer-se que os protagonistas do drama barroco ao abandonarem a sua condição histórica (presente) para se entregarem à sua condição natural e criatural, são *frappés d’origine*, como as espécies que regressam ao lugar de origem para aí se reproduzirem – e muitas vezes aí morrerem”. (BARRENTO, 2006).

Aos temas da origem e do tempo na obra de Quignard também se dedicaram Chantal Lapeyre-Desmaison, com seu belíssimo ensaio *Mémoires de l’origine* (LAPEYRE-DESMAlSON, 2001) além de Jean-Michel Rey, Irène Fenoglio e Jean-Luc Nancy, cujos artigos fazem parte da coletânea *Pascal Quignard, Figures d’un lettré* (2005). As relações entre a escrita de Quignard e a psicanálise também constituem um dos aspectos da obra frequentemente abordado. Nesse sentido, seria interessante mencionar os artigos de Cristina Álvares: “A escrita e a coisa literária: Pascal Quignard e o estruturalismo laciano” (ALVARES, 2007), “Le sujet comme singularité chez Quignard et Michon” (ALVARES, 2003) e “O literário e o irrepresentável: a escrita literária, segundo Pascal Quignard” (ALVARES, 2001). Os temas que dizem respeito à música, à cena primitiva, às línguas mortas, à leitura, à tradução, aos autores e aos artistas marginalizados, assim como a crítica da filosofia, têm lugar de destaque na obra de Quignard e, a eles, vários estudos já foram consagrados. Alguns desses temas serão abordados no decorrer de nosso trabalho.

As traduções brasileiras da obra de Quignard estão longe de compor um conjunto significativo. Existem, no Brasil, alguns títulos publicados pela Editora Rocco: *O salão de*

défaillance du langage. Mais surtout parce que, chez l’auteur de *Vie secrète*, la taciturnité est au principe de l’écriture. ‘La voix dans le livre est retraitée dans un désir de se taire’. C’est dans la littérature que la parole touche au silence, en même temps qui s’y inscrit ce que l’oralité ne peut pas dire. Que faire pour continuer à se taire sans s’exempter du langage? À cette question paradoxale et fondatrice, une seule réponse: lire, écrire, traduire.”

Wurtemberg, Todas as manhãs do mundo, Ocupação americana, Ódio à música, editados respectivamente em 1989, 1993, 1996, 2007. Já em Portugal, várias editoras estão a cargo das edições de sua obra: *Ocupação americana* e *A fronteira* (Editora Quetzal), *Sombras errantes* (Editora Gótica), *Terraço em Roma* e *Vida Secreta* (Editora Prosas de Fora), *Tábuas de buxo de Aprononia Avitia* e *Histórias de amor de outros tempos* (Editora Cotovia), para citar apenas alguns títulos. Especula-se que Quignard tenha escrito sob o heterônimo Agustina Izquierdo, cujo livro *Amor puro* foi traduzido e publicado pela Editora Asa.

A questão da tradução dos textos de Quignard remete-nos diretamente ao desafio e às dificuldades com as quais nos havemos ao nos debruçarmos sobre essa extensa obra. O problema da tradução fez com que nossa tarefa fosse dupla: a erudição do autor, seu profundo conhecimento do francês arcaico, do latim e do grego, assim como o emprego regular do *passé simple* e, sobretudo, do *imparfait* do modo subjuntivo, embora não diminuam nosso interesse, dificultam nossa tarefa. Outro aspecto da erudição do autor, o caráter alusivo de sua obra, obriga-nos a incontornáveis desvios pelo universo inusitado das personagens que povoam sua ficção: escritores antigos, artistas desconhecidos, retóricos da Antiguidade Greco-Romana e tantos outros precursores escolhidos para figurarem em seus livros.

Mais do que dupla, nossa tarefa é paradoxal, visto que ela se inscreve num contexto universitário. Ora, Quignard exprimiu em diversas ocasiões que nada poderá ser construído sobre o que ele escreve. Sentidos diversos podem ser aferidos a essa afirmação: não se pode construir nada sobre o que ele escreve porque o pensamento veiculado por sua obra se volatiliza diante de leituras unívocas ou redutoras? Não se pode construir nada sobre o que ele escreve porque haveria aí uma “crítica da crítica” e do universitário? As questões permanecem, portanto, abertas.

Considerando o fato de ser Pascal Quignard um autor pouco lido e conseqüentemente pouco conhecido dos leitores brasileiros, temos mais uma razão para desenvolver um trabalho que seja a um só tempo reflexivo e de “apresentação do autor”. Esse recurso metodológico permitir-nos-á apresentar uma visão geral de sua produção e postular algumas teses acerca de aspectos da obra que nos interrogam particularmente.

Assim, o primeiro capítulo da tese – *Pascal Quignard, um leitor* – tratará da entrada de Quignard na cena literária francesa. Seus primeiros textos constituem, na realidade, ensaios que interrogam, sobretudo, a natureza da linguagem. A questão do signo e da significação, muito presente no contexto intelectual dos anos 1960, está no cerne dos ensaios quignardianos da época. A leitura de suas primeiras produções permite que afirmemos que Quignard

acompanhava atentamente os debates que se desenrolavam no campo das Ciências Humanas, debates marcados pelo pensamento estruturalista.

Se Quignard admitia seu interesse e sua fascinação por escritores e artistas do passado, sua obra era também influenciada pelo pensamento de seus contemporâneos, de quem era leitor aplicado. Podemos citar, a título de ilustração, sua relação com a obra de Maurice Blanchot, de cuja influência ele tenta se demarcar. A fórmula de Mallarmé, que faz da “flor ausente de todo buquê” o emblema da linguagem, é retomada posteriormente por Blanchot, que vê aí o mecanismo de toda nomeação. Nomear é ausentar, é, por assim dizer, matar a coisa real da qual sobrevive apenas o signo desencarnado. Quignard está, certamente, às voltas com a questão da nomeação; contudo, ele se indis põe violentamente contra Blanchot em seu livro *Une gêne technique à l'égard du fragment* (2005a), ao mesmo tempo em que o livro é escrito sob uma forma fragmentária. Assim, no primeiro capítulo, privilegiamos a releitura quignardiana de Maurice Scève, bem como o diálogo que o escritor estabelece com algumas obras de Roland Barthes e Gilles Deleuze; o fio condutor dessas discussões é, sem dúvida alguma, os limites da linguagem e sua relação com a língua.

No segundo capítulo – *Pascal Quignard e a tradição literária* –, tecemos considerações sobre a passagem dos ensaios de Pascal Quignard, escritos no fim da década de 1960, à dimensão ficcional propriamente dita. Seus primeiros romances não deixam de inserir a natureza e os limites da linguagem, tema que, como veremos, marcará toda a obra do autor. Para demarcar, porém, a sua concepção de romance, Quignard vai se posicionar contra algumas correntes literárias francesas e certa concepção de romance. O resgate de retóricos latinos, bem como a crítica da metafísica, fornecerá ao escritor elementos para uma concepção da coisa literária estreitamente vinculada ao *pathos* da linguagem. A concepção quignardiana de romance deriva, em grande parte, do estilo “a pique”, preconizado pelo grego Longino; dos “sordidíssimos”, do retórico latino Albúcio; do estilo contundente, cortante, das declamações de Latrão; dos ensinamentos do retórico Frontão destinados ao imperador Marco Aurélio. Evidentemente, Pascal Quignard se apoia na própria erudição para recompor, com base em fragmentos, ou mesmo criar, romancear, a vida dos retóricos em questão. As teses expostas neste capítulo salientam o fato de que a retomada da Antiguidade Greco-Romana pelo escritor não pode ser reduzida a um exercício requintado de erudição, mas, ao contrário, deve ser considerada como tentativa de trazer para o primeiro plano a dimensão subversiva dos elementos refugados do discurso veiculado pela tradição, seja ela qual for.

No terceiro capítulo – *Figuras da poética quignardiana* –, apresentamos três *figuras* extraídas do grande leque dos *topoi* que compõem a obra de Quignard. Primeiramente,

consideramos a figura dos “sordidíssimos”, oriunda diretamente dos *sordidissima* do retórico Albúcio. Objeto sórdido, resto, resíduo: quaisquer que sejam os nomes sob os quais essa figura aparece, está em questão o que não serve para nada, o que foi rejeitado, seja da história pessoal de um sujeito, seja da História universal, seja da tradição canônica. Ao longo de sua obra, Pascal Quignard resgata esses elementos e os dota de valor agalmático, precioso. Assim, os “sordidíssimos” figuram nos primeiros romances do escritor e são também objeto de suas reflexões mais recentes.

A segunda figura considerada no contexto do terceiro capítulo diz respeito à temporalidade: o *jadis* (outrora), cujos desdobramentos se encontram mais precisamente nos livros que compõem a série chamada “Dernier Royaume” (Último Reino). Em sua obra, as expressões “passado” e “*jadis*” (Outrora) são frequentemente contrapostas. A diferença semântica dos dois termos é bem demarcada. O passado estaria, para o autor, associado à aquisição da linguagem, às convenções sociais, ou seja, ele seria o “território do seres falantes”. Aliás, da linguagem, Quignard pôde dizer que ela é uma aquisição precária, que não está na origem nem mesmo no fim, visto que, frequentemente, a palavra erra e se perde antes mesmo do cessar da vida. Por sua vez, o *jadis* (outrora) – que para muitos críticos teria estatuto de conceito – remeteria a uma anterioridade mítica. *Jadis* (outrora) seria anterior ao passado petrificado pela aquisição da linguagem formal. Contudo, veremos que essas duas figuras aparecem associadas na obra de Quignard, uma vez que é o objeto sórdido que constantemente remete à temporalidade do *jadis* (outrora). Em outras palavras, na maioria das vezes, é o elemento deixado de lado, desprezado, por uma ou outra razão, que remeterá ao “perdido”.

Incluímos, entre os *topoi* da obra de Quignard, as travessias órficas. A referência do escritor ao mito de Orfeu permeia toda a sua obra. Aqui a relacionamos, sobretudo, com as teses desenvolvidas em *Le nom sur le bout de la langue* (A palavra na ponta da língua), de 1993. Ao relatar as cenas que marcaram seu destino de escritor, Quignard se compara de certa forma com Orfeu, uma vez que também ele, Quignard, viu-se condenado a descer aos Infernos em busca da palavra perdida... Vale lembrar que Pascal Quignard é músico, o que certamente o leva a considerar o mito grego de Orfeu; porém, as relações de Quignard com a música não foram privilegiadas no contexto de nosso trabalho por razões metodológicas: o prisma aberto pelas considerações quignardianas sobre a música haveria de nos conduzir a estender consideravelmente o leque de nossa pesquisa.

O quarto e último capítulo – *Lacan e Quignard: o objeto a em questão* – trata mais especificamente das relações de Pascal com a psicanálise lacaniana. O conceito de objeto *a*

elaborado por Lacan é o *leitmotiv* do livro de Quignard, *Sordidissimes*, publicado em 2005. Em toda a extensão dessa obra, o autor apresenta figuras, poéticas, para o objeto *a* lacaniano, objeto cuja natureza é inapreensível, evanescente e não especularizável. O que destacamos neste capítulo é o lugar de destaque dado por Quignard ao conceito lacaniano, o que o levou a introduzir, de modo decidido e elegante, o objeto *a* no campo propriamente literário.

Por fim, nos ANEXOS, apresentamos traduções de algumas obras de Pascal Quignard. Visto que nossa pesquisa almeja, sobretudo, apresentar certas dimensões do projeto literário do escritor francês, optamos por traduzir obras e fragmentos de livros que foram tratados mais detalhadamente no âmbito da tese. Assim, apresentamos duas “controvérsias” do retórico Albúcio “recriadas” por Pascal Quignard. Segundo ele, Albúcio era chamado de romancista “*Inquietator*”. Em suas palavras, “o inquietador, o agitador da língua latina na aurora do primeiro século de nossa era” (QUIGNARD, 1990a, p.12).⁵ Veremos que as “controvérsias” – na realidade, exercícios de retórica – recriadas por Quignard são efetivamente instigantes.

O conto *Ethelrude et Wolfram*, publicado em 2006, encontra-se entre as obras traduzidas. A escolha pelo conto se deve, em primeiro lugar, ao fato de Pascal Quignard ter declarado que, em sua obra, a introdução do conto, isto é, do que há de mais antigo em termos de narração, foi algo muito significativo em seu percurso literário. Além disso, o tema desenvolvido em *Ethelrude et Wolfram* interessa-nos particularmente. Ali, Quignard observa, ao mesmo tempo, o enigma da feminilidade e a voz em sua condição de murmúrio, sussurro, gemido.

A terceira obra traduzida é o livro *La Raison*, de 1990. Esse livro é consagrado ao retórico latino Latrão, que, segundo Pascal Quignard, aparece citado na obra de Sêneca, o Velho. Quignard romanceia aqui a vida de Latrão. Esse retórico latino teria atacado o que os gregos chamavam *logos*, e os latinos, *ratio*: a razão. Também considerado um “declamador romancista”, Quignard privilegia os ensinamentos de Latrão quanto à técnica retórica. A nosso ver, todo o humor de Pascal Quignard aparece sobremaneira nesse opúsculo.

A última tradução apresentada é a do livro *Le nom sur le bout de la langue*, de 1993. A escolha desse texto se deve a duas razões principais. Primeiramente, o livro é exemplar quanto à maneira de proceder de Pascal Quignard, uma vez que apresenta uma parte introdutória sem conexão aparente com as que se seguem; a segunda parte traz uma lenda do folclore islandês, e a última parte é repleta de elementos autobiográficos e de reflexões sobre

⁵ “L’*Inquietator*, l’agitateur de la langue latine à l’aube du premier siècle.”

a “falha da linguagem”. Além disso, a terceira parte do livro apresenta considerações sobre os gestos de leitura e de escritura.

Gostaríamos de enfatizar que as traduções apresentadas nos ANEXOS, embora revisadas, não são por nós consideradas versões “acabadas” ou “definitivas”. Elas devem ser tomadas muito mais como “exercícios de tradução”, cujo papel foi de fundamental importância para a redação de nossa pesquisa. Assim como Pascal Quignard não dissocia jamais as três atividades – ler, traduzir, escrever –, também nós, mediante tal tarefa, pudemos ler Quignard e tatear, de modo menos hesitante, a densa obra do autor.



Naples, Museo Archeologico Nazionale. Homme lisant par-dessus l'épaule d'un homme qui écrit.

1 PASCAL QUIGNARD, UM LEITOR

1.1 A entrada na cena literária: o nascimento de uma poética

Em 1968, Pascal Quignard ainda era estudante de filosofia, orientando de Emmanuel Levinas na Universidade de Nanterre, quando se decidiu pela escrita. Sua tese, intitulada pelo próprio Levinas “Le statut du langage dans la pensée de Henri Bergson”, permaneceu inacabada. Ao desistir da empreitada universitária, Quignard voltou-se para a literatura. O manuscrito de *La parole de la délie. Essai sur Maurice Scève* (QUIGNARD, 1974), ensaio sobre o amor com base em *Délie, objet de plus haute vertu* (1544) (SCÈVE, 2001), de Maurice Scève,⁶ foi, pouco tempo depois, enviado à editora Gallimard sem que nenhuma carta de apresentação o acompanhasse, uma vez que o universo da edição era-lhe, até então, desconhecido. Foi Louis-René des Forêts, um dos leitores das Edições Gallimard, juntamente com Michel Déguay e Raymond Queneau, quem acolheu o manuscrito.

E, embora *La parole de la Délie* tenha sido publicado somente em 1974, Quignard foi, na época, apresentado por des Forêts a Aimé Maeght, que animava a revista *L'Éphémère*. Essa revista, publicada pela Fundação Maeght, reunia poetas de primeira linha e não visava aos debates formais. Ela tinha como fio condutor a refundação do ato poético. Assim, Quignard passou a frequentar, no contexto da revista, Michel Leiris, Paul Celan, André Du Bouchet, Jacques Dupin, Yves Bonnefoy, Alain Veinstein, Gaëtan Picon, Henri Michaux, Pierre Klossowski. Um pouco mais tarde, Levinas veio juntar-se a eles. Michel Leiris e Paul Celan propuseram, então, que Quignard traduzisse obras antigas.

Em 1969, Simone Gallimard convidou Quignard para ocupar o posto de leitor da editora, função que ele exerceu até 1994, quando pediu demissão. Nessa época, Quignard era secretário-geral da editora. O ano de 1969 foi também o da publicação de outro ensaio: *L'Être du balbutiement, un essai sur Sacher-Masoch* (QUIGNARD, 1969). Em 1971, foi publicada pela editora Mercure de France a tradução de *Lycophron, Alexandra* (QUIGNARD, 1971), cuja apresentação fora feita pelo próprio Quignard.

⁶ Maurice Scève é um poeta francês do século XVI. Sua obra mais importante é *Délie, objet de plus haute vertu*, publicada em 1544. *Délie* é um composto de símbolos místicos e de confidências líricas feitas à mulher amada. Essa obra, escrita numa língua que parece criar as próprias referências, evoca as interrogações da poesia moderna, o que despertou o interesse de muitos simbolistas do século XX pelos escritos de Scève (SCÈVE, 1997).

Se considerarmos as primeiríssimas publicações de Pascal Quignard – *L'Être du balbutiement. Essai sur Sacher-Masoch* (1969), a tradução comentada *Lycophron, Alexandra* (1971), *La parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève* (1974) e os textos de cunho poético publicados em *L'Éphémère* –, haveremos de constatar que, desde os primórdios de sua produção literária, o autor dedicou-se às obras de autores que o precederam, interrogando-as.

Vale lembrar que, no conhecido ensaio “A tradição e o talento individual” (1917), o poeta e crítico literário T. S. Eliot expõe suas teses sobre as relações que o escritor cria com aqueles que o precederam. Segundo ele, a tradição supõe o sentido histórico e este, por sua vez, dá ao escritor a consciência aguda de seu lugar no tempo, de sua contemporaneidade. Eliot insiste sobre a modificação do passado produzida pelo presente e chama a atenção para o fato de o presente ser igualmente influenciado pelo passado. As teses de Eliot contidas nesse ensaio foram, como se sabe, retomadas por Jorge Luis Borges no ensaio “Kafka e seus precursores”, de 1951.

Borges afirma: “Depois de algum convívio, pensei reconhecer sua voz [de Kafka], ou seus hábitos, nos textos de diversas literaturas e de diversas épocas” (BORGES, 1999, p.96-98). À medida que adentrava pelo texto de Kafka, o escritor argentino pôde reconhecer ali vestígios do paradoxo de Zenão, cuja estrutura pode ser reconhecida em *O castelo* (1922), apólogo de Han Yu, prosador do século IX; nos escritos de Kierkegaard; em um poema de Browning publicado em 1876; em um conto de Léon Bloy e em outro de Lord Dunsany. Borges declara que, embora os textos citados sejam heterogêneos, todos se parecem com o texto de Kafka. Ele ressalta, contudo, que é muito significativo o fato de esses escritos não se parecerem necessariamente uns com os outros. Segundo Borges, a palavra “precursor” é indispensável no vocabulário crítico, e ele conclui seu pequeno ensaio com a seguinte afirmação: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (BORGES, 1999, p.98).

Uma das singularidades que marcaram, e que ainda marcam, o percurso de Pascal Quignard é o aspecto insólito, e de certa forma inédito, da leitura que ele faz dos precursores que elege. A volta ao passado realizada por ele não se afigura ser da ordem de um saudosismo nem tampouco de um puro exercício de erudição; sua investigação não parece se ancorar num movimento nostálgico suscetível de restaurar um tempo perdido qualquer. Ao contrário, o que talvez esteja em questão para o autor desde a sua entrada na cena literária é o resgate da *contemporaneidade* de autores e de artistas que, de modo geral, foram deixados às margens pela tradição. Poderíamos dizer que os precursores de Quignard são, na maioria das vezes,

nomeados; o que os especifica aos olhos do escritor francês é o relativo esquecimento canônico do qual foram vítimas. Esse traço, que não deixa de postular a legitimidade de certo anacronismo, atravessará toda a produção quignardiana.

Um aspecto importante da obra se esboça: se por um lado o projeto literário de Quignard é fiel à época na qual está ancorado, se ele tem um lugar cada vez mais importante na contemporaneidade,⁷ por outro tal projeto se sustenta num resgate constante de obras, autores e artistas das épocas de sua predileção, quais sejam, a China antiga, a Antiguidade greco-romana e, na França, o século XVII. O projeto de Quignard estaria muito mais próximo de uma *reinvenção* do passado do que de sua simples ressuscitação.

Esse aspecto do procedimento do autor nos leva a refletir sobre um dos sentidos que ele atribui à expressão “contemporaneidade”. Para Quignard, se contemporaneidade há, essa somente seria possível pelo gesto da leitura:

Que o passado e o futuro possam se tornar contemporâneos num ser: esta é a possibilidade que a leitura dos livros oferece [...] O que é outro – seres, épocas, espaços, emoções – é encontrado na leitura, e somente a língua permite o endereçamento a esse outro, a quem ela dá existência, morfologia, tempo e país (QUIGNARD, 1990a, p. 497-498).⁸

⁷ Quanto à recepção crítica da obra de Pascal Quignard, remetemos ao estudo de sua obra realizado por Dominique Rabaté. (2008) Nesse estudo, Rabaté lembra que os primeiros textos de Quignard (que reuniam estudos críticos, traduções comentadas e meditações poéticas), publicados durante os anos 1960 e meados da década de 1970, chamaram a atenção de escritores e de poetas prestigiosos, tais como Michel Dégué e des Forêts. Um pouco mais tarde, quando Quignard apresentou ao público uma literatura que se afastava do comentário, a crítica da época acolheu “imediatamente a novidade do tom e a feita inédita da narrativa”. Segundo Rabaté, Quignard se impõe como um dos autores mais importantes do início dos anos 1980, década que viu publicadas obras como: *Le voeu de silence* (1985), *Les tablettes de buis d’Apronnia Avitia* (1984), *Une gêne technique à l’égard des fragments* (1986), *Le salon du Wurtemberg* (1986), *La leçon de Musique* (1987), e outras. A publicação dos *Petits traités* (1990) contribuiu para que a imagem de escritor erudito e “precioso” se solidificasse. Rabaté diz: “Por sua inscrição na corrente da biografia imaginária, da divagação breve e sábia, ele é próximo de Gérard Macé, com o qual ele compartilha muitas preocupações literárias. Ele é igualmente situado na linhagem de Schwob, de Borges, de quem renova a erudição no limite do fantástico, a busca da forma sucinta, o gosto delicioso pelas épocas decadentes. Admite-se sua rara maestria dos efeitos literários, o refinamento e a delicadeza de seu universo de referências inesperadas, a sutileza dos paradoxos que ele desenvolve, a singularidade de uma voz empenhada em dizer tudo o que a surpreende”. Entre os críticos literários importantes de jornais, cujos artigos elogiosos prestaram homenagem à obra de Quignard, encontram-se Patrick Kéchichian e Pierre Lepape (jornal *Le Monde*) e Renaud Matignon (jornal *Le Figaro*). Rabaté lembra igualmente que a universidade também acolhe a obra de Pascal Quignard, “na qual ela reconhece os signos de uma herança e de uma renovação das questões nevrálgicas da literatura de nossos tempos”. Chantal Lapeyre-Desmaison é autora da primeira tese de doutorado consagrada à obra de Quignard, “reagindo contra as imagens muito simplistas de erudição e de preciosismo, ela se dedica a mostrar que a unidade complexa da obra está em sua relação profunda com a questão, múltipla, da origem. Ela mostra também a violência, o descomedimento e a dimensão predadora presentes na obra”. Mesmo que Rabaté diga que talvez seja prematuro afirmar que Quignard já é um clássico de nossos tempos, ou que ele está em vias de ser reconhecido como tal, o crítico e professor de literatura chama a atenção do leitor para os signos da consagração da obra de Quignard: o colóquio de Cerisy, as revistas especializadas (*Scherzo, Critique, Revue des Sciences Humaines*) e o *prix Goncourt* atribuído, em 2002, ao livro *Les Ombres errantes*.

⁸ “Que le passé et le futur puissent devenir contemporains dans un être, c’est là la possibilité qu’offre la lecture des livres [...] Ce qui est autre – êtres, époques, espaces, émotions – est rencontré dans la lecture et seule la langue permet de s’adresser à cet autre, à qui elle donne existence, morphologie, temps et pays.”

Essa forma de fusão temporal intrínseca ao gesto de leitura, e de escrita, ganhará estatuto de conceito, quando, mais tarde, Quignard formulará a figura do Outrora (*Jadis*). Mas, já nos *Petits traités* (QUIGNARD, 1990b), a pergunta que se insinua no texto quignardiano é a seguinte: de quem somos contemporâneos quando lemos ou quando escrevemos? Em outras palavras, de que memória se trata nessas operações? A figura-conceito do Outrora dirá que a memória de que se trata, a memória que está na base do gesto da escritura é, para Quignard, a memória do que nunca se viu e do que nunca se ouviu – memória certamente mítica que, na obra de Quignard, ganhará aspecto antropológico de cunho poético.

Na introdução de um artigo dedicado a Pascal Quignard, Jean-Michel Rey afirma que nunca podemos ser contemporâneos do que acreditamos fazer, do que acreditamos praticar. Segundo ele, os livros deixados por aqueles que consideramos mortos não seriam simples fantasmas que se deslocam. É de se perguntar se podemos, efetivamente, considerar-nos unicamente modernos. Rey lembra o grande historiador Michelet, que teria dado o devido valor a essa “paradoxal presença dos mortos que permite que possamos falar deles” (REY, 2000, p. 204).⁹ É assim que a questão do reconhecimento de uma “dívida” para com os precursores eleitos se anuncia, como veremos, desde os primeiros escritos de Quignard.

Paralelamente à publicação da tradução comentada e dos ensaios já citados, Quignard continuou escrevendo regularmente para *L'Éphémère*. Os textos publicados nessa revista, cuja maioria era composta de meditações poéticas, foram reunidos num volume e reeditados em 2005 pela editora Galilée: *Écrits de l'éphémère*. (QUIGNARD, 2005b). O conjunto desses primeiros textos nos permite isolar alguns aspectos que, articulados, vêm revelar o tom da poética quignardiana nascente. Assim, conforme ressalta Chantal Lapeyre-Desmaison no artigo “Genèses de l'écriture” (LAPEYRE-DESMAYSON, 2005), a figura do “obscuro” é central na primeira fase da produção de Quignard. Outros temas são igualmente recorrentes e dizem respeito aos questionamentos do escritor sobre a natureza da linguagem – aspecto cujas contradições e paradoxos acompanharão a evolução da obra –, à crítica da crítica, à ruptura com a filosofia, bem como ao seu vivo interesse por autores e obras cujas leituras darão aos seus textos uma dimensão “anacrônica” particular.

⁹ A questão do consentimento com o que se pode chamar de “dívida literária”, essa que um escritor tem para com os seus precursores, é um dos temas caros ao escritor francês Jean-Michel Rey. Os artigos escritos por Rey sobre Pascal Quignard contemplam, precisamente, essa dimensão, ou seja, “a parte do outro” que existe em todo texto. Referimo-nos particularmente aos artigos de Rey “La précréation” (2005) e “Figures du sublime” (2001). Além dos artigos dedicados a Quignard, Jean-Michel Rey trabalha detalhadamente o tema da dívida literária e esse do crédito que se dá ou outro. Sobre esse tema, remetemos o leitor aos seguintes livros: *La part de l'autre* (1998) e *La naissance de la poésie* (1991), cuja versão brasileira ficou ao encargo de Ruth Silviano Brandão (2002).

O suposto anacronismo dos escritos de Quignard veicula, na verdade, uma questão cuja pertinência nós questionamos. Nossa hipótese é que, quando o escritor convoca línguas mortas, autores desconhecidos ou obras marginalizadas, ele postula que a temporalidade intrínseca aos gestos de leitura e de escritura é, muitas vezes, desconhecida do leitor ou do escritor. Por essa razão, os textos de Quignard nos parecem, antes de tudo, “contemporâneos”, se concebemos o contemporâneo como alguma coisa capaz de fragmentar, ou tornar obsoleta, uma concepção do tempo que insiste demasiadamente na distinção entre passado e futuro.

O início da produção literária de Quignard coincide, assim, com a época de ouro do estruturalismo na França, estando a questão do signo e da significação no cerne dos debates daquela década. Os ensaios críticos tinham, como se sabe, lugar privilegiado nas discussões entre as diversas disciplinas, e os nomes de Lévi-Strauss, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan e Louis-Althusser devem ser aqui evocados, visto que embora os “precursores” de Quignard estejam situados em épocas longínquas, as reflexões do escritor em torno da linguagem confirmam que ele foi, antes de tudo, um leitor atento de seus contemporâneos, sendo também por eles influenciado.

Nesse sentido, as obras de Pascal Quignard que selecionamos com o objetivo de precisar a singularidade de sua entrada na cena literária indicam, sobretudo, a afirmação de sua escolha pela literatura em detrimento da filosofia e a preponderância dos estudos críticos, cujas interrogações incidem sobre os limites da linguagem e a natureza da função poética. Mas, ainda que a sua produção da época seja experimental e hesitante, ainda que seus textos não se afirmem sob um aspecto ficcional, alguns temas centrais da obra já se encontram ali esboçados. Referimo-nos ao tom decididamente poético de seus escritos e às figuras de sua poética, tais como o rumorejar (*bruire*), as interrogações sobre a origem, o anacronismo e outros.

1.1.1 O ser do balbucio: ensaio sobre Sacher-Masoch

L'Être du balbutiement, essai sur Sacher-Masoch (QUIGNARD, 1969) foi o primeiro ensaio de Pascal Quignard a ser publicado. Essa obra contempla a figura do obscuro e faz, ao mesmo tempo, uma “crítica da crítica” da obra de Masoch. Encontramos igualmente nesse ensaio, que pretende devolver Masoch a Masoch, o esboço de uma das primeiras investigações do autor acerca da linguagem.

É, portanto, interrogando a figura do obscuro que Quignard circunscreverá a figura da linguagem. Essa figura tem importância maior em sua obra na medida em que veicula, entre outras coisas, certa concepção de leitura. O que significa ler um texto? Significa, fundamentalmente, devolvê-lo à própria obscuridade. Nesse sentido, não haveria, para Quignard, leitura sem o reconhecimento, sem o consentimento com o obscuro intrínseco ao texto. Assim, os seus primeiros textos contêm uma crítica à recepção de obras consideradas obscuras e que, por essa razão, foram objeto de leituras que as reduziram, muitas vezes, a uma dimensão “psicologizante”. Nesses termos, *L'Être du balbutiement* é, num primeiro momento, crítica à recepção da obra de Sacher-Masoch. Para Quignard, o texto de Masoch encerra uma invisibilidade e uma obscuridade que conferem à obra violência própria. Essa particularidade do texto teria conseqüentemente propiciado o aparecimento de romances insossos escritos por supostos seguidores da obra de Sacher-Masoch, e a ilegibilidade de seus escritos teria igualmente favorecido a proliferação de críticas pretensamente “explicativas”, críticas que associavam o projeto literário de Sacher-Masoch àquele de Sade.

Podemos considerar que foi levando em conta esses dois aspectos – a literatura insípida que pretendia seguir a linhagem de Masoch e as críticas que articulavam as obras de Masoch àquelas de Sade – que Quignard reivindica a obscuridade inerente à obra literária de Sacher-Masoch. Assim, no prefácio de *L'Être du balbutiement*, ele diz: “Outrora, o leitor era levado a ‘ab-luir’ seu texto. Tratava-se, mediante um líquido, de fazer a escritura voltar a ela mesma. *Ab-luere* indica toda coisa líquida que tem condições de separar. Não é o que banha, mas [o que] lava, é abstersão” (QUIGNARD, 1969, p.14).¹⁰

Ao forjar, em 1886, o termo “masoquismo” em *Psychopathia sexualis*, Krafft-Ebing ofereceu, segundo Quignard, uma visão reducionista da obra de Sacher-Masoch, visão essa que definia o masoquismo como uma direção da pulsão sexual articulada à submissão a outra pessoa e aos maus-tratos infligidos pela outra pessoa. Ainda que a definição de masoquismo proposta por Krafft-Ebing nos pareça hoje extremamente reducionista, a gramática pulsional, tal como foi apresentada por Freud no ensaio metapsicológico de 1915 – “A pulsão e suas vicissitudes” –, remete-nos a questões mais complexas que tanto a clínica como a teoria psicanalíticas tiveram ocasião de desenvolver. O que nos parece digno de nota, porém, é que o conjunto da obra quignardiana se manifesta, entre outras coisas, por uma polaridade

¹⁰ [Autrefois, le lecteur était conduit à “ab-luer” son texte. Il s’agissait, par une liqueur, de faire revenir l’écriture à elle-même. *Ab-luere* indique toute chose liquide qui est dans la mesure de la séparation. Ce n’est pas ce qui baigne, mais lave, est abstersion].

(aproximação e afastamento) quanto à concepção psicanalítica, seja ela formulada por S. Freud, seja ela formulada por J. Lacan.

Uma crítica é também endereçada ao trabalho de Gilles Deleuze. O filósofo francês, autor de “Apresentação de Sacher-Masoch”, texto que insiste sobre as “diferenças” entre Sacher-Masoch e Sade, observa que seria injusto ler Masoch buscando ali apenas um complemento à obra de Sade. Ele afirma que a técnica romanesca dos dois escritores não teria semelhança alguma. De acordo com Deleuze, Sade se exprime segundo uma forma que reúne a obscenidade das descrições e o rigor relativamente indiferente das demonstrações, ao passo que Masoch recorre a uma grande quantidade de denegações a fim de criar um suspense estético. Deleuze propõe ainda que, ao acolher o romantismo alemão, Masoch não utiliza o sonho romântico, mas o *phantasma* e toda a potencialidade do *phantasma* em literatura. O filósofo declara:

[...] E deveremos ainda nos perguntar se, com relação a Sade, Masoch não define uma sintomatologia mais fina e não torna possível uma dissociação de perturbações antes confundidas. Em todo caso, ‘doentes’ ou clínicos, e os dois ao mesmo tempo, Sade e Masoch são igualmente grandes antropólogos, à maneira daqueles que sabem engajar em sua obra toda uma concepção de homem, de cultura e de natureza – grandes artistas, à maneira daqueles que sabem extrair novas formas e criar novas maneiras de sentir e de pensar, toda uma nova linguagem. (DELEUZE, 1967, p. 16).¹¹

Por um lado, Quignard presta homenagem à apresentação feita pelo filósofo da obra de Sacher-Masoch, porque o que destaca Deleuze é a dimensão literária propriamente dita das obras de Masoch e de Sade sem privilegiar o aspecto clínico que a noção de masoquismo e sadismo traz. Contudo, Quignard não deixa de rejeitar os pressupostos e as análises contidas na *Apresentação* de Deleuze. Ele diz: “[...] é a totalidade de seu aparelho conceitual e a globalidade de sua visada que recusamos”. (QUIGNARD, 1969, p.14).¹² Conforme observa Lapeyre-Desmaison no artigo citado, Quignard recusaria a redução da obra de Sacher-Masoch a uma dialética permanente com Sade, como se a referência constante a Sade “complementasse” a produção de Masoch. Embora Deleuze enfatize a contribuição inédita que os textos de Masoch representaram para os vários campos do saber, a crítica quignardiana permanece, pois, para Quignard, Deleuze não deixa de articular a obra de Sacher-Masoch com

¹¹ [(...) Et encore nous aurons à nous demander si, par rapport à Sade, Masoch ne définit pas une symptomatologie plus fine, et ne rend pas possible une dissociation de troubles auparavant confondus. En tout cas, “malades” ou cliniciens, et les deux à la fois, Sade et Masoch sont aussi de grands anthropologues, à la manière de ceux qui savent engager dans leur oeuvre toute une conception de l’homme, de la culture et de la nature – de grands artistes, à la manière de ceux qui savent extraire de nouvelles formes, et créer de nouvelles manières de sentir et de penser, tout un nouveau langage].

¹² [(...)... C’est la totalité de son appareil conceptuel, et la globalité de sa visée, que nous récusons].

aquela de Sade, ainda que seja para apontar o distanciamento radical das duas produções. A crítica quignardiana visaria precisamente às leituras de Masoch feitas em nome de um esclarecimento, de uma elucidação e de uma leitura unívoca do texto.

Apesar da crítica de Quignard a Deleuze, gostaríamos de observar que certas teses desenvolvidas ulteriormente pelo filósofo, notadamente nos textos de *Crítica e Clínica* (DELEUZE, 1997), permitem uma aproximação entre os dois autores acerca da língua e da linguagem. Em “Gaguejou...”, Deleuze afirma que o escritor é gago da língua, ou seja, ele faz a língua gaguejar enquanto tal. Ele lança a pergunta: “Será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala?” A essa questão ele responde que tudo dependerá da concepção que se tem da língua. É possível fazê-la gaguejar com a condição de que a tomemos não como um sistema homogêneo em equilíbrio, mas como um sistema que se apresenta em desequilíbrio perpétuo.

Segundo ele, “a língua só se confundiria com a fala quando se trata de uma fala muito especial, fala poética, que efetua toda a potência de bifurcação e de variação, de heterogênesse e de modulação própria da língua” (DELEUZE, 1997, p.123). É interessante ressaltar que é justamente nessa dimensão que Deleuze insere a obra de Masoch:

Masoch duplica o balbucio de seus personagens com os pesados suspenses de um quarto de vestir, os rumores da cidade ou as vibrações da estepe. Os afetos da língua são aqui o objeto de uma efetuação indireta, porém próxima do que acontece diretamente, quando já não há outros personagens além das próprias palavras. (DELEUZE, 1997, p. 123).

Deleuze expõe, de forma clara, que a língua, ao atingir os próprios limites, põe-se a gaguejar, a balbuciar, a murmurar:

Quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio. (DELEUZE, 1997, p. 128).

Veremos, mais adiante, como Quignard será sensível a esse respeito. O tema maior da obra ficcional e reflexiva de Quignard é, justamente, a falha da linguagem. A figura nuclear de sua produção está, textualmente, ancorada na lembrança infantil de sua mãe sempre às voltas com uma palavra que ficava retida na ponta da língua.

Retomando, portanto, a questão da dívida literária que evocamos, poderíamos afirmar que, nesses primeiros ensaios de Quignard, tal dívida se apresenta sob a forma de uma fidelidade extrema. Assim, para nosso autor, o texto deve ter sua ilegibilidade e obscuridade

preservadas, e, sobretudo, que se consinta com a obscuridade que recobre todo texto, uma vez que reside aí a possibilidade mesma de leitura. Já se esboça aqui um dos paradoxos do percurso quignardiano: o resgate de obras esquecidas ou desprezadas, frequentemente em razão da obscuridade que apresentavam, e o desejo de que permaneçam obscuras, errantes, sem forma, terrificantes, visto que essa seria a condição para que, depuradas das camadas superpostas de releituras “esclarecedoras”, continuem fascinando o leitor.

Estaria esse paradoxo apoiado numa aposta feita à *letra* em detrimento do sentido? Poderíamos ler nesses primeiros textos o prelúdio de uma obra eminentemente poética? Seria plausível postular que a defesa da obscuridade da obra defendida por Quignard, desde essa época, reivindicaria a preservação de certa “teoria da linguagem” apresentada por cada escritor? Por teoria da linguagem entendemos a relação singularíssima de cada escritor com a língua e com a escrita. Essas são hipóteses às quais voltaremos.

L'Être du balbutiement revela ao leitor outro aspecto da obra quignardiana nascente, aspecto que permite vislumbrar sua concepção de língua e de linguagem. Se, para Quignard, há um obscuro que permanece radicalmente fixado em toda palavra e em toda fala, esse obscuro é fonte de fascinação e de pavor. Localizamos nesses textos iniciais um esboço de suas investigações sobre a função da palavra: ela é concebida como um objeto fascinante porque não pode se afirmar sem trazer os vestígios daquilo que recobre. Dito de outro modo, a palavra mente e, ainda que enganadora, traz uma dimensão de verdade: ela seria reminiscência daquilo que desertou, daquilo que, para poder se afirmar como sentido, foi obrigada a abandonar, a saber, o murmúrio, o sussurro da língua, o rumorejar (*bruire*).¹³

Se, como dissemos, uma crítica é feita inicialmente à recepção de certos textos em nome da obscuridade que comportam, em nome de sua ilegibilidade – e aqui podemos citar autores como Sacher-Masoch, Scève, Lycophron, Mallarmé, Góngora, Heráclito e outros –, a crítica quignardiana da recepção da obra se desloca e se amplia ao contemplar, de forma privilegiada, o vestígio do *rumorejar* inerente à palavra. Na perspectiva da obra quignardiana que desponta, não há como não assinalar o interesse do autor pelo parentesco entre a palavra e o “fetiche”: se por um lado a palavra afirma o sentido – considerando inclusive a pluralidade semântica implícita em toda palavra –, por outro permanece nela, irredutivelmente, o rumor, o

¹³ Segundo o *Le Nouveau Petit Robert*, *bruire* vem do latim popular *brugere*, cruzamento do clássico *rugire*, que origina “rugar” (rugar), e do popular *bragere*, “braire” (zurrar). A expressão significa “ressoar”, “produzir um barulho suave, confuso”. Ela significa também: cochichar, segredar, fremir, bramir, murmurar, etc. De acordo com Lapeyre-Desmaison, a etimologia se situaria entre a ferocidade de um rugir e o zurrar do grito, do choro, ou, mais prosaicamente, do asno. *Bruire* está assim relacionada a uma animalidade surda, essa do mamífero ou aquela do humano em prantos. (LAPEYRE-DESMAlSON, 2005, p. 332-333). Optamos por traduzir “bruire” por “rumorejar” tendo em vista as definições propostas pelo *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*: rumorejar: produzir rumor; sussurrar, rugir, ruidar; rumorar; sussurrar brandamente; fazer sussurrar ou ciciar.

murmúrio, o zumbido, a materialidade vocal propriamente dita, dimensão que permanecerá oculta, obscurecida.

Assim, *L'Être du balbutiement, un essai sur Sacher-Masoch* evidencia o que há de singular no interesse de Quignard pela obra de Sacher-Masoch. O que parece estar em jogo nesse interesse fascinado pela obra do autor austríaco, segundo enfatiza Lapeyre-Desmaison, é a submissão ao contrato feito com a mulher vestida de pele. Embora Quignard não tenha proposto uma equivalência explícita entre a mulher e a língua, parece-nos plausível sustentar que, no imaginário quignardiano, a experiência fascinante e angustiante do sujeito com a língua é próxima da experiência feita com a mulher. Língua e mulher seriam, para o autor, fonte de fascinação e de angústia mortífera. Vale lembrar que a obra de Sacher-Masoch é considerada por Quignard como “fala balbuciante”, já que ali foi delegada à mulher vestida de pele a função de fetiche. O contrato passado entre Sacher-Masoch e Wanda em *A Vênus das peles*, é, nesse sentido, esclarecedor:

Meu escravo,
As condições sob as quais o aceito como escravo e o tolero ao meu lado são as seguintes:
Renúncia totalmente absoluta ao seu eu.
Com exceção da minha, você não tem vontade [...]
Tudo o que lhe concederei de agradável e de feliz será uma graça de minha parte, e, sendo assim, você não deverá acolhê-la senão me agradecendo. Com relação a você, eu agirei sempre sem falta e não terei dever algum. Você não será nem um filho nem um pai nem um amigo; você não será mais do que um escravo jazendo na poeira [...]
Você deverá trabalhar para mim como um escravo, e se eu nadar no supérfluo deixando-o na privação e pisoteando-o, você deverá beijar, sem murmurar, o pé que o terá pisoteado. (DELEUZE, 2004, p. 256).¹⁴

Tal contrato poderia ser, segundo Chantal Lapeyre-Desmaison (2005, p. 335), uma alegoria de todo contrato que o sujeito falante faz com a língua. Nesse sentido, os primeiros textos de Quignard indicam que, no centro do interesse do autor, se encontram questões que dizem respeito à dupla face da linguagem. Os autores que trazemos à baila – Deleuze, Sacher-Masoch – também são fascinados e aterrorizados pelo aprisionamento do sujeito à linguagem, assim como Quignard. A leitura que propomos encontra confirmação em obras mais tardias

¹⁴ [Mon esclave, Les conditions, sous lesquelles je vous accepte comme esclave et vous souffre à mon côté, sont les suivantes: Renonciation tout à fait absolue à votre moi. Hors la mienne, vous n'avez pas de volonté. [...] Tout ce que je vous accorderai d'agréable et d'heureux sera une grâce de ma part, et vous ne devrez ainsi l'accueillir qu'en me remerciant. À votre égard, j'agirai toujours sans faute, et je n'aurai aucun devoir. Vous ne serez ni un fils ni un frère ni un ami; vous ne serez ainsi rien que mon esclave gisant dans la poussière. [...] Vous devrez travailler pour moi comme un esclave, et si je nage dans le superflu en vous laissant dans les privations et en vous foulant au pied, il vous faudra baiser sans murmurer le pied qui vous aura foulé]. (LAPEYRE-DESMAlSON, 2005. p. 334).

do autor, tais como *La leçon de musique* (1987), *Tous les matins du monde* (1991), *Le nom sur bout de la langue* (1993b), *La haine de la musique* (1996a), entre outras.

Certas descrições de Quignard em *Le nom sur le bout de la langue* (1993a) evocam, explicitamente, a relação que acabamos de mencionar, qual seja, mulher e língua podem se equivaler na medida em que ambas podem ser fontes de dom e de abandono. E é de forma muito poética que, nesse livro, Quignard faz alusão às lembranças infantis que marcaram seu destino de escritor. Tais lembranças dizem respeito à cena da figura materna e sua busca pela palavra cujo sentido lhe escapara, permanecendo, assim, na “ponta da língua”. O escritor descreve sua sideração e seu silêncio nesses momentos em que, identificado com a busca materna, ficava à espreita da palavra ausente. Ele evoca outra cena que também teve valor de abandono, cena essa que o levou a enclausurar-se no silêncio de uma depressão infantil: a partida da jovem alemã que cuidava dele e a quem ele chamava de “Mutti”.

Amor, dom, silêncio e abandono foram, dessa forma, articulados e permitiram que mulher e língua pudessem ter, no imaginário quignardiano, certa equivalência. Se um intervalo de mais de duas décadas separa os dois textos – *L'Être du balbutiement* e *Le nom sur le bout de la langue* –, as questões que eles encerram são contemporâneas, já que tratam da mesma inquietude: língua e mulher podem condenar ao silêncio da escrita ou reduzir à solidão da música.

1.1.2 O *signifício*

Le signifie (QUIGNARD, 2005c) (*O signifício*) é um texto que também data dos últimos anos da década de 1960. Ele deveria ter sido publicado no número XX da revista *L'Éphémère*, mas, como André du Bouchet e Aimé Maeght decidiram pela interrupção do periódico, *Le signifie* permaneceu inédito até 2005, quando a editora Galilée o publicou na coletânea *Écrits de l'éphémère*. Nesse texto, também aparece colocada a questão da constância do obscuro em toda fala. Nele, Pascal Quignard trata do destino do corpo na experiência da fala. Segundo o autor, toda palavra é opaca, uma vez que permanece no corpo algo que não entra na dialética da comunicação com o outro. Ele considera o mesmo fenômeno sob o ângulo da proferição. O neologismo criado por Quignard – *signifício* – refere-se ao sacrifício feito em nome do sentido. Ele afirma:

A comunicação, a significação – poderíamos dizer por metáfora – é o eclipse do sangue do ser, do ar, do espaço, do lugar das coisas e dos seres sonoros, do rumorejar da língua, do império dos ritmos e das frases, das potências e de nós que falamos. – O eclipse de nossos lábios, de nosso fôlego. – É o eclipse desse vazio, a Face, a Quimera. – É o eclipse da densidade disto: “o Diáfano”. Na comunicação e na significação há o eclipse desse vazio, o eclipse do corpo, o eclipse da língua, o eclipse do espaço, o eclipse das presenças, o eclipse da expressão, o eclipse do rumorejar, o eclipse do fôlego e aquele da voz. – Na comunicação os eclipses são igualmente modos do significado. (QUIGNARD, 2005c, p. 92-93).¹⁵

No mesmo texto, a criação do neologismo *phonocauste* (fonocausto) enuncia um holocausto da voz conquanto totalidade. Esse neologismo é igualmente revelador quanto às investigações do autor no início de sua produção literária:

Assim como o significado [está], no primeiro eclipse, no seio da comunicação, o fonocausto [está], no segundo eclipse, no seio da proferição. – Em todo caso, o que é oferecido em holocausto na proferição não é toda a voz, mas a voz como ‘todo’, como totalidade dispendiosa no âmago do corpo. [...] Do mesmo modo que no seio da comunicação o significado extirpava a expressividade da língua como tal e dos rumorejar dos quais ela constitui um dos modos [...], no seio da proferição o fonocausto extirpa o todo da voz expressivo-somática: gritos, lamentos, gemidos, os rumorejar. (QUIGNARD, 2005c, p. 100).¹⁶

As postulações de Quignard em *Le signifie* também podem ser consideradas sob o ângulo que tentamos isolar, qual seja, a importância da figura do obscuro nos primórdios de suas investigações sobre a língua e a linguagem. Signifício e fonocausto. Signifício: sacrifício do rumorejar em detrimento do sentido e da comunicação. Fonocausto: sacrifício da voz conquanto voz, isto é, o sacrifício da dimensão não semântica da voz. Nesse texto, o obscuro é o que se eclipsa em todo ato de discurso. Quignard evoca a ocultação da dimensão corporal nessas “operações sacrificiais”: a entonação do fôlego, a intensidade dos sons, o timbre e o sexo da voz, o tremor da carne, o rumorejar, a voz... Tudo sucumbe, e esse desaparecimento é o lugar mesmo do obscuro. Em outras palavras, esse desaparecimento deixa vestígios, e a articulação entre o rumorejar e o vestígio é exposta por Quignard desta forma:

¹⁵ [La communication, la signification, pourrions-nous dire par métaphore, c’est l’éclipse du sang de l’être, de l’air, de l’espace, du lieu des choses et des êtres sonores, du bruire de la langue, de l’empire des rythmes et des phrases, des puissances et de nous qui parlons. – L’éclipse de nos lèvres, de notre halètement. – C’est l’éclipse de ce vide, la Face, la Chimère. – C’est l’éclipse de l’épaisseur de cela: “le Diaphane”. Dans la communication et dans la signification, il y a l’éclipse de ce vide, l’éclipse du corps, l’éclipse de la langue, l’éclipse de l’espace, l’éclipse des présences, l’éclipse de l’expression, l’éclipse du bruire, l’éclipse du souffle et celle de la voix. – Dans la communication, les éclipses, ce sont autant de modes du signifie].

¹⁶ [Comme le signifie pour la première éclipse au sein de la communication: phonocauste pour la seconde éclipse au sein de la profération. – Du moins ce qui est offert en holocauste dans la profération ce n’est pas toute la voix mais la voix comme “tout”, comme totalité dispendieuse au sein du corps. [...] De même qu’au sein de la communication le signifie extirpait l’expressivité de la langue comme telle et des bruire dont elle constitue l’un des modes [...] de même au sein de la profération le phonocauste extirpe le tout de la voix expressive-somatique: cris plaintes gémissements, les bruire].

O rumorejar tem essa capacidade de [deixar] vestígios; pois ele retém o momento do sacrifício. – Ele é a sua constituição: onde ele é sacrificado (no caso do signíficio). – Onde ele desaparece na operação mesma de significação. – Como o sacrificado se oculta no deus. – O eclipsado do eclipse é a vítima [...]. Então o rumorejar tem essa capacidade dos vestígios, pois ele é a sua ocultação incessante, daí esse poder de reminiscência. Ainda fremente pelo sangue derramado da vítima, dessa compulsão. – Muito tempo depois ele conserva o movimento latejante do signíficio. – E quando o rumorejar se eleva, essa emoção primeira treme, sem cessar obscura, imperceptível como o Vazio, como o eclipse. – Mas treme ainda. (QUIGNARD, 2005c, p. 95-96).¹⁷

Encontramos algumas ressonâncias entre o que expõe Quignard e certos enunciados de Roland Barthes. O recurso insistente de Pascal Quignard ao verbo rumorejar (*bruire*), bem como as suas investigações sobre o destino do corpo na experiência da fala, remetem às teses propostas por Roland Barthes, sobretudo em “O rumor da língua” (BARTHES, 2004) e em “Da palavra à escrita”. (BARTHES, 1982). Neste último, Barthes chama a atenção do leitor para o que se perde na passagem da palavra à escrita. Ele se refere, num primeiro momento, à transcrição (*scriptation*) de um texto proferido. Ele pergunta: “Como é que pagamos esta inscrição? O que é que deixamos escapar? O que é que ganhamos?”. (BARTHES, 1982, p.9).

Segundo Barthes, perde-se primeiramente a inocência própria à dimensão táctica da palavra; perde-se também algo da consistência da palavra, de seu curso, o *flumem orationis*, as inflexões inerentes à dimensão oral: “Na palavra escrita, atreve-se a usar o assíndeto, essa figura cortante que seria tão insuportável para a voz como uma castração”. (BARTHES, 1982, p.10). A última perda infligida à palavra pela sua transcrição compreende todos os fragmentos de linguagem que são, na realidade, chamamentos, modulações, “canto”, que se extinguiriam na palavra transcrita.

Essas postulações nos interessam na medida em que Barthes afirma ser “simplesmente o corpo” aquilo que se perde por ocasião de uma transcrição – esse corpo cuja única função é *prender* o outro, mantê-lo em seu estado de parceiro. Ele assegura:

¹⁷ [Le bruire a cette capacité des vestiges; car il retient le moment du sacrifice. – Il en est la constitution: où il est sacrifié (dans le cas du signifie). – Où il disparaît dans l’opération même de la signification. – Comme le sacrifié s’occulte dans le dieu. – L’éclipsé de l’éclipse c’est la victime [...]. Alors le bruire a cette capacité des vestiges car il en est l’occultation incessante d’où ce pouvoir de réminiscence. – Frémissant encore du sang versé de la victime, de cette compulsion. – Longtemps après il conserve le mouvement pantelant du signifie. – Et quand le bruire s’élève cette émotion première tremble, sans cesse obscure, imperceptible comme le Vide, comme l’éclipse. – Mais tremble encore].

O corpo, embora sempre presente (não há linguagem sem corpo), deixa de coincidir com a pessoa ou, melhor dizendo, com a personalidade. O imaginário do falante muda de espaço: já não se trata de pedido, de chamamento, já não se trata de um jogo de contactos; trata-se de instalar, de representar um descontínuo articulado, quer dizer, de facto, uma argumentação.

[...] É claro que o outro sempre está aí, sob a figura anônima do leitor (BARTHES, 1982, p. 11).

Da terceira prática de linguagem – a escrita propriamente dita –, Barthes reconhece um regresso do corpo, “mas segundo uma via indirecta, medida, em suma justa, musical, através da fruição e não através do imaginário (da imagem)”. (BARTHES, 1982, p.13). Nesse sentido, o que estaria em questão na fala, no escrito e também na escritura, é a experiência corporal, cuja modulação varia em função das práticas de linguagem utilizadas.

Ao se inscrever na linhagem dos escritores “legíveis” – “Meu texto é, com efeito, legível: estou do lado da estrutura, da frase, do texto fraseado: produzo para reproduzir, como se eu tivesse um pensamento e o representasse com a ajuda de materiais e regras: escrevo clássico” (BARTHES, 2003, p.107), Barthes privilegia a significação, preocupa-se em dar sentido às coisas. No entanto, a própria aventura do sentido elevada à sua potência máxima, ao seu limite, deixaria entrever a possibilidade de uma escrita que assimilasse, por um lado, o puro significante, a não representação, e, de outro, o rumor, a regularidade daquilo que funciona bem. É dessa forma que, em “O rumor da língua”, ele chama a atenção sobre a possibilidade de a língua “rumorejar”. O rumor da língua tal como é vislumbrado por Barthes nesse artigo, apontaria para uma equivalência perfeita, regular, entre significante e significado. Ele diz:

Em seu estado utópico a língua seria ampliada, eu diria mesmo desnaturada, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado; o significante fônico, métrico, vocal, se desfaldaria em toda a sua suntuosidade, sem que jamais dele se despegasse um signo (viesse naturalizar esse puro lençol de gozo), mas também – e aí está o mais difícil – sem que o sentido seja brutalmente dispensado, dogmaticamente excluído, enfim, castrado. (BARTHES, 2004, p. 95).

Aproximações e contrastes podem ser estabelecidos entre os estudos críticos de Quignard e as figuras mais representativas do debate intelectual francês das décadas de 1960 e 1970. A concepção de *leitura* desejada por Quignard se inscreve numa vertente que privilegia o consentimento com a fascinação provocada pela obra literária. Nesse sentido, aliás, Quignard discorda da posição adotada por Roland Barthes. Respondendo às questões de Marcel Gauchet e Pierre Nora quanto à missão do romancista, Quignard afirma:

Vocês se lembram, talvez, dos propósitos de Roland Barthes que queria que a obra conduzisse o leitor a escapar da ascendência do que ele lia, a se desapegar do objeto com o qual o escritor o colocava em presença. É naturalmente o contrário! É a sujeição mágica da bolsa amniótica, do espaço des-real, é a página celestial, é o *carré du temple* que o escritor busca, esse lugar lúdico que permite ao mesmo tempo a totalização, a invenção e uma proteção multi-sazonal. É um estado estranho. Eu gostaria de saber o que é levitar. (QUIGNARD, 2005d, p. 247).¹⁸

Contudo, a palavra poética está no centro das preocupações de Quignard e, nesse sentido, suas elaborações vão ao encontro de certas formulações de Barthes e de Deleuze. No texto *Le signifie*, Quignard declara:

Quando a vítima oferecida em fonocasto se ergue, às vezes, e cede o corpo da voz na língua, quando as regras da comunicação caem de repente, vestígios podem ser percebidos, vozes, então, excessivas [os poetas] podem se elevar às vezes, às vezes podem se exercer desviando esses ritos e essas regras ou alimentando a quimera de derrubar o corpo. (QUIGNARD, 2005c, p. 101).¹⁹

Por ter sido um grande ensaísta e semiólogo, Roland Barthes marcou profundamente a história da crítica literária. Devemos-lhe a instigante definição de semiologia:

Trabalho que recolhe o impuro da língua, o refugio da lingüística, a corrupção imediata da linguagem: nada menos que do que os desejos, os temores, as caras, as intimidações, as aproximações, as ternuras, os protestos, as desculpas, as agressões, as músicas de que é feita a língua viva (BARTHES, 1977, p. 32).

No cenário dos grandes debates estruturalistas, Barthes foi quem deu lugar de destaque para o rumor da língua e para o grão da voz. Mais do que atento à dimensão significativa da linguagem, ele vislumbrou o encontro entre o significante e o significado, sonhou com o encontro possível entre o sentido e a materialidade vocal sacrificada pelo próprio sentido.

Talvez haja mais aproximações a ser feitas do que divergências a ser apontadas entre Barthes e Quignard. No entanto, nossa tese é a de que Quignard se afasta de Barthes na medida em que recorreu à ficcionalidade para acolher e incluir o elemento residual inerente à operação de significação. Como poeta, Quignard deixou a língua falar; ele consentiu com a dramatização dos impasses decorrentes da relação entre língua e linguagem. Em outras

¹⁸ [Vous vous souvenez peut-être des propos de Roland Barthes qui voulait que l'oeuvre conduise le lecteur à échapper à l'emprise de ce qu'il lisait, à se détacher de l'objet avec lequel l'écrivain le mettait en présence. C'est naturellement le contraire! C'est la captivité magique de la poche amniotique, de l'espace déréel, c'est la page céleste, le carré du temple que l'écrivain recherche, ce lieu ludique permettant à la fois la totalisation, l'invention et une protection plurisaisonnière. C'est un état étrange. J'aimerais savoir ce que c'est que léviter].

¹⁹ [Quand la victime offerte en phonocaste se dresse parfois, que cède le corps de la voix dans la langue, quand les règles de la communication tombent soudain, des vestiges peuvent être perçus, des voix alors excessives (les poètes) peuvent s'élever parfois, parfois trouvent à s'exercer en détournant ces rites et ces règles, ou en nourrissant la chimère d'en renverser le corps].

palavras, Quignard abandonou o eixo sustentado pela dimensão simbólica e real – eixo em que predominavam as discussões de natureza teórica e conceitual –, e passou a privilegiar, gradativamente, o eixo ancorado no simbólico e no imaginário, já que, como ele mesmo lembra, o recurso à dimensão imaginária seria o mais indicado quando se trata de criar um efeito de verdade. Para Quignard, “os romances são mais verdadeiros que os discursos. Um ensaio sempre tagarela um pouco e foge rapidamente da noite de seu silêncio para a linguagem e o medo” (QUIGNARD, 1993b, p. 68-69).²⁰

1.1.3 A palavra da *Délie*, ensaio sobre Maurice Scève

Ainda que *La Parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève* (1974) não tenha sido o primeiro texto de Quignard a ser publicado, ele é o seu primeiro ensaio. Trata-se de um texto consagrado à *Délie*, de Maurice Scève (1501-1564). Esse poeta, considerado por muitos como uma espécie de Mallarmé do século XVI, é tido como o representante maior da chamada “École Lyonnaise”, e sua obra teria sido influenciada por Platão e Petrarca.



A “École Lyonnaise” não era considerada uma escola propriamente dita, mas um grupo de humanistas ligados a Scève. O grupo se sobressaiu graças à sua independência e liberdade de escrita – havia ali uma aliança entre o platonismo e o petrarquismo, ancorada na figura do apaixonado sofredor. *Délie, objet de plus haulte vertu* (1544) é dedicado à *Délie*, que não seria outra senão Pernette du Guillet, aluna de Scève e objeto de um amor impossível.

Délie é um longo poema composto de 449 decassílabos entremeados por emblemas. A função dos emblemas é ritmar os decassílabos, e cada grupo de nove decassílabos é precedido por um emblema, que, por sua vez, contém uma divisa. Na maioria das vezes, o emblema (ou gravura) está relacionado com os decassílabos que se seguem e sempre introduz uma temática. Os decassílabos devem ser lidos e compreendidos com relação ao emblema que os precede. É o primeiro decassílabo que segue o emblema, uma vez que a divisa do emblema constitui o último verso do decassílabo. O decassílabo permite, assim, compreender melhor o emblema na medida em que ele é um desenvolvimento da divisa.

Maurice Scève alcança com seu longo poema uma perfeição formal impressionante. Vale lembrar que, além da dimensão “didática” da obra, o emblema possui grande valor

²⁰ “Les romans sont plus vrais que les discours. Un essai papote toujours un peu et fuit la nuit de son silence à toute allure dans le langage et dans la peur”.

simbólico, visto que apresenta, na maioria das vezes, objetos símbolos do amor, das figuras divinas ou mitológicas: o licórnio, a lua, o homem e o boi, etc.

| | |
|--|--|
| <p>DELIE</p> <p>OBIECT DE PLVS HAVLTE VERTV.</p> <p>2</p>  <p>ADVERSIS DVRO.</p> <p>LYON Chez Sulpice Sabon, pour An- toine Conflantin. 1544. Avec privilege pour six Ans.</p> | <p>DELIE</p> <p>43]</p>  <p>LXXXVII</p> <p>Ce doux grief mal tant longuement souffert En ma pensée & au lieu le plus tendre, De mon bon gré au travail m'a offert, Sans contre Amour aucunement contendre : 5 Et me voudrois a plus souffrir estendre, Si lon pouvoit plus grand peine prouver. Mais encor mieulx me feroit esprouver, Si par mourir sa foy m'estoit gaignée, Tant seulement pour me faire trouver 10 Douce la peine au mal accompagnée¹.</p> <p>LXXXVII. — 1. doux — 6. pouvoit plus grand²</p> <p>1. Pour l'emblème, cf. Serafino (Menghini, p. 51 : Doi bovi al giogo). 2. Proverbe fréquemment cité par les poètes italiens. Cf. Serafino (éd. Menghini, son. LXXI, p. 107) : « Che in compagnia non è sì atroce el male. » — <i>Idem</i> (éd. 1548, fol. 154^r) : « Che in compagnia il dolor se sfoga alquanto. » — Léon Hebreu, p. 55 : « Car la compaignie, es tribulations,</p> |
|--|--|

Délie foi criticada pelos contemporâneos de Scève, notadamente por Jacques Peletier du Mans e pelos principais representantes da Pléiade. (LE ROBERT..., 1997, p.1646). A Pléiade (*Pléiade*), na história literária, é o nome dado a grupos de sete poetas considerados como uma constelação poética, alusão feita aos sete filhos de Atlas. Essa designação foi aplicada pela primeira vez a sete poetas alexandrinos da época de Ptolomeu Filadélfio (séc. III a.C). Os historiadores discordam quanto à composição dessa Pléiade. Em 1323, o termo foi aplicado a sete poetas e sete poetisas da região de Toulouse, na França.

Contudo, a designação mais conhecida é essa que agrupou, na segunda metade do século XVI, em torno de Ronsard, poetas como Du Bellay, Pontus de Tyard, Jodelle, La

Péruse e outros. As ideias da Plêiade foram reunidas num manifesto publicado em 1549, cujo título é: *Défense et illustration de la langue française*. Os seus membros pretendiam romper com seus predecessores, sobretudo com a poesia medieval. Procuravam escrever em francês, mas constatavam que a língua francesa era pobre e não muito bem adaptada à expressão poética. Decidiram, então, enriquecer o francês criando neologismos oriundos do latim, do grego e das línguas regionais. Defendiam, ao mesmo tempo, a imitação de autores greco-latinos com o objetivo de neles se inspirarem para poder, assim, ultrapassá-los. Os membros da Plêiade impuseram o verso alexandrino, a ode e o soneto como formas poéticas maiores e abordaram os quatro principais temas da poesia elegíaca: o amor, a morte, a fuga do tempo e a natureza.

As críticas feitas a Scève incidiam sobre o aspecto obscuro de sua obra, que alternava fórmulas elípticas e grande erudição. Atualmente, o criticado hermetismo de Scève tende a ser considerado como a marca de uma poesia pura, que aproximaria o escritor dos simbolistas e até mesmo de Mallarmé. A poética da obra pode ser lida mesmo em seu título: *Délie*, que remete a delírio, delícia, delírio, desligar.

O poema que inicia *Délie*, o único que constitui uma exceção à série de decassílabos, dá indícios das ambições literárias de Maurice Scève. Vejamos:

A SUA DÉLIE
 Não de Vênus as ardentes centelhas,
 E menos as flechas que Cupido lança:
 Mas sim os mortos que em mim tu renovas
 Eu quis nesta Obra descrever-te
 Eu sei bem que tu poderás ler aí
 Muitos erros, até mesmo em tão duros Epigramas:
 Amor, no entanto, vendo-me escrevê-los
 Em teu favor, os passou por suas chamas.
 SOFRER NÃO SOFRER. (SCÈVE, 2001, p. 3).²¹

Lemos ali termos tais como “Vênus”, “Cupido”, e “Amor”. Encontramos, ao mesmo tempo, expressões que fazem parte do campo lexical da escrita, quais sejam: ler, escrever, epigramas. Podemos dizer que o último verso “sofrer não sofrer” aponta para o saber de Scève quanto à função poética: o poeta é certamente um sofredor, porém, a dimensão da escrita poética prevalece em detrimento do amor, que é um pretexto à disposição da poesia.

Tomemos o decassílabo CCCCVII:

²¹ [A sa Délie / Non de Venus les ardentz estincelles, / Et moins les traictz, desquelz Cupido tire: / Mais bien les mortz, qu'en moy tu renouvelles / Je t'ay voulu en cest Oeuvre descrire. / Je scay asses, que tu y pourras lire / Mainte erreur, mesme en si durs Epygrammes: / Amour (pourtant) les me voyant escrire / En ta faveur, les passa par ses flammes. / SOVFFRIR NON SOVFFRIR].

Em mim estações e idades findando
 A cada dia descobrem suas falácias.
 Girando, os Dias e Meses e Anos escoam-se,
 Rugas profundas deformarão tua face.
 Mas a tua virtude, que o tempo não apaga,
 Como o *Bise* soprando adquire força,
 Incessantemente, cada vez mais se esforça,
 Em iluminar teus olhos pela morte embaciados.
 Assim, vivendo sob verdejante cortiça,
 Igualar-se-á aos Séculos infinitos. (SCÈVE, 2001, p. 277).²²

O tempo que passa é o tema desse decassílabo: os dias, os meses e os anos passam, rugas marcam o rosto da amada. Contudo, o que garante a imortalidade de *Délie* é a escrita. É graças a ela que *Délie* e suas virtudes são celebradas e perpetuadas. Pela escrita, *Délie* se torna imortal. O projeto literário permanece para além do amor que o sustentou.

Uma dimensão que merece ser lembrada quando se trata da obra de Scève, é a herança dos Grandes Retóricos²³ da qual ele foi depositário. Nesse sentido, Scève reitera a preponderância do ato de escrita sobre o amor. E, nessa linhagem dos Grandes Retóricos, o carro chefe de Scève consegue sintetizar duas exigências: amante e poeta, e a função do segundo prevalece sobre a exigência do primeiro. Nesse sentido, o decassílabo LXV é ilustrativo:

Continuando tu, bem de meu mal,
 A te exerceres como o mal de meu bem:
 Observei para ver, ou bem ou mal,
 Se meu serviço em ti militava bem.
 Eu soube, de bem perto, quanto
 Mal eu adorava os teus primeiros favores.
 Pois, saboreando o suco de teus sabores,
 Talvez mais doces que Açúcar de Madeira,
 Acreditei e acredito ainda teus difamadores,
 Tanto me mantém a esperança, que por demais me adere. (SCÈVE, 2001, p. 51).²⁴

²² [En moy saisons, & aages finissantz / De jour em jour descouvrent leur fallace. / Tournant les Jours, & Moys, & ans glissantz, / Rides arantz defformeront ta face. / Mais ta vertu, qui par temps ne s'esface, / Comme la Bise en allant acquiert force, / Incessamment de plus en plus s'esforce / A illustrer tes yeulx par mort terniz. / Parquoy, vivant soubz verdoyante escorce, / S'esgallera aux Siècles infiniz].

²³ Após terem sido por muito tempo desprezados pela história literária, os Grandes Retóricos foram assim chamados devido à Segunda Retórica, que definiu e codificou a poesia. Trata-se de poetas da corte, mas também de prosadores e de autores dramáticos. São caracterizados por seu virtuosismo técnico e pelos jogos poéticos: acrósticos, palíndromos, rimas equivocadas, amontoado de frases heteróclitas, passagens sem transição de um tema a outro. Eles se davam como tarefa inventariar a língua francesa; receberam, ao mesmo tempo, a herança medieval que Clément Marot e seus discípulos vivificaram na geração seguinte.

²⁴ [Continuant toi, le bien de mon mal, / A t'exercer, comme mal de mon bien: / J'ay observé pour veoir, ou bien, ou mal, / Si mon service en toy millitoit bien. / Mais bien congneus appertement combien / Mal j'adorois tes premières faveurs. / Car, savourant le jus de tes saveurs / Plus doulx asses, que Sucre de Madere, / Je creuz, & croy encor tes deffameurs, / Tant me tien sien l'espoir, qui trop m'adhere].

É, portanto, desse longo poema que trata o primeiro ensaio de Pascal Quignard. Vale lembrar que *La parole de la Délie* marca a ruptura de Quignard com a filosofia e anuncia sua entrada na literatura. O que pode representar o resgate da poesia lírica amorosa do século XVI em meio à efervescência política, literária e cultural que marcou o final da década de 1960? Para além do fato de tirar do esquecimento uma obra literária a que a tradição não soubera dar um lugar, Pascal Quignard se posiciona contra o que chamou de “conversa fiada”. Ele diz: “Meu ensaio sobre Maurice Scève que era, inicialmente, uma máquina de guerra contra a conversa fiada (*baratin*) me parecia ser um ato de secessão. [...] Esse livro constituía a meu ver um ato de secessão na medida em que, por ele, eu renunciava à filosofia”. (QUIGNARD, 2001, p.85-86).²⁵

Além disso, Quignard considera *Délie* a mais bela obra poética da língua francesa, beleza que ele diz não encontrar em Mallarmé nem tampouco em Ponge. Por qual viés Quignard aborda *Délie*? Ao tentar nomear sua *Délie*, Scève se abandona à vertigem do traço, do vestígio: a inacessibilidade do objeto amoroso equivale, aqui, à impossibilidade de nomeá-lo. Scève fracassa ao tentar nomear *Délie*. Mas, se essa nomeação escapa incessantemente, ela constrói uma obra pelo caminho que vai traçando. Assim, em “Nommer, soupirer, bruire”, terceiro capítulo de *La Parole de la Délie*, Quignard diz que “*Délie* é exclusivamente o drama da nomeação”. Ele ressalta:

O tema explícito que forma o tormento de *Délie* é esse da ausência, da separação, da não presença. Sem nome, *Délie* jamais *se anuncia*. Essa impotência está ali, factícia, incontrolável; nem o nome nem o suspiro nada podem. E, no entanto, duas vezes *Délie* parece se anunciar. E nunca segundo a nomeação, após um apelo, pelo efeito de uma presença, da voz na instância imediato-absoluta. Não; as duas vezes em que *Délie* aparece, em que ela parece sair da ausência ou das diferenças conotadas é, precisamente, fora do discurso. *É o barulho que a anuncia*. Pelo menos, quem quiser acolherá a presença na qual nada – pois barulho algum nomeia ou comunica – se produz e na qual a anúncio se apaga. (QUIGNARD, 2005e, p. 21).²⁶

Os versos de Scève isolados por Quignard compõem o decassílabo CXXII: “Pois, a todo barulho, acreditando que chegás / Percebo claramente que promessas me escapam

²⁵ [Mon essai sur Maurice Scève, qui était à l’origine une machine de guerre contre le “baratin”, me semblait être un acte de sécession [...] Ce livre constituait à mes yeux un acte de sécession dans la mesure où je renonçais par lui à la philosophie].

²⁶ [Le thème qui forme l’obsédant de *Délie* est celui d’absence, de séparation, de non-présence. Sans nom, *Délie* jamais ne s’annonce. Cette impuissance est là, factice, incontrôlable; le nom ni le soupir n’y parviennent. Et néanmoins deux fois *Délie* semble s’annoncer. Et jamais selon la nomination, par suite d’un appel, par l’effet d’une présence, de la voix dans l’instance immédiate-absolue. Non; les deux fois où *Délie* apparaît, où elle apparaît sortir de l’absence ou des différences connotées c’est précisément hors du discours. *C’est le bruit qui l’annonce*. Du moins qui veut en accueillir la présence où rien – car aucun bruit ne nomme ni ne communique – ne se produit, et où l’annonciation s’efface].

(QUIGNARD, 2005e, p.22)²⁷ e o decassílabo CXXIX: “Pois desde o momento em que partistes, / como a lebre agachada em sua toca, / Estico a orelha, ouvindo um barulho confuso, / Todo desvairado nas trevas do Egito”. (QUIGNARD, 2005e, p. 22).²⁸

O primeiro texto de Pascal Quignard não parece reivindicar o obscuro pelo obscuro nem tampouco exaltar uma obra considerada hermética. A empreitada quignardiana não tinha como finalidade tornar clara a obra de Scève mediante uma erudição que pode, certamente, impressionar o leitor. A proposta do autor seria, a nosso ver, de revelar o esforço, estéril, inerente à tentativa de nomeação do objeto amoroso. Quignard privilegia o que, para ele, se descortina a partir dos vestígios deixados pela palavra amorosa, ou seja, a impossibilidade de nomeação que, por sua vez, restitui a palavra ao caos próprio de sua voz.

Veremos que esse esforço derrisório inerente à nomeação que Quignard distingue na obra de Scève é apenas a primeira etapa de uma obra voltada inteiramente para os limites da linguagem. Ao afastar-se da filosofia, Quignard elege a literatura como modo de expressão. As discussões puramente conceituais não o interessavam, e, se o debate político-filosófico dos anos 1960 o interpelava, é por esse viés que ele iria consolidar sua escolha pela literatura. Podemos afirmar que a entrada do jovem Quignard na cena literária francesa foi, dessa forma, marcada por seu questionamento da linguagem, pelo seu interesse pela poesia e pela dimensão “experimental” de seus primeiros textos e, sobretudo, pela recusa da filosofia. Essa dimensão é indissociável e vai evoluir ao longo da extensa obra do autor.

No que diz respeito à linguagem, ela é, nesse momento inaugural, apreendida sob o ângulo do que não pode ser dito e que permanece, assim, no nível da materialidade corporal – a expressão *rumorejar* tem, como se viu, lugar de destaque nos primeiros textos quignardianos. A linguagem é apreendida pelo escritor segundo as vertentes do dom e do capricho: ela é potencialidade criativa, mas pode também abandonar dramaticamente o sujeito falante. A linguagem é, ao mesmo tempo, fonte de amor e de angústia, e, se por ela a expressão é possível, também por ela, e dela, o sujeito pode ser privado. Essa questão encontra-se no cerne da obra de Quignard, e sua importância pode ser estimada se considerarmos todos os recursos utilizados pelo autor durante o seu percurso literário: escritura de romances, contos, ensaios, poemas, fragmentos de textos diversos, traduções, recurso às línguas estrangeiras, principalmente o grego e o latim, recurso às imagens (já que o autor dialoga frequentemente com as artes plásticas, sobretudo a pintura), etc.

²⁷ [Car a tout bruyt croyant que lon arrive / J’apperçoy cler, que promesses me fuyent].

²⁸ [Car dès le point, que partie tu fus, / Comme le lièvre accroppy en son giste, / Je tendz l’oreille, oyant un bruyt confus, / Tout esperdu aux tenebres d’Egypte].

Quignard é autor de uma obra dificilmente classificável; poderíamos mesmo dizer que, para muitos críticos literários, seu projeto se apresenta como um mosaico ainda sem lugar definido na literatura contemporânea. Nossa hipótese é que, ao fundar sua obra na própria “falha” da linguagem, o autor não se furta a recorrer a outras línguas e aos diversos gêneros literários, ou seja, o procedimento quignardiano celebra o apagamento das fronteiras das línguas e dos gêneros. Línguas e gêneros são convocados ao extremo para que os limites da linguagem sejam constatados e mesmo celebrados. Essa hipótese não permite que consideremos Quignard um autor que goza do simples prazer da erudição. Sua interrogação sobre os limites da linguagem está posta desde os seus primeiros escritos e, se a obra evoluiu tomando a forma de uma espiral, a dimensão ambígua da linguagem não foi, contudo, abandonada.

Quanto à poesia propriamente dita, ela também compõe o conjunto das primeiras publicações de Quignard. O poema *Sang*, publicado nos anos 1970, ilustra exemplarmente a questão que Quignard já tentava circunscrever. Se a linguagem é fonte constante de decepção, ela é também enaltecida:

Sangue
 Se não é o escrito que desejamos
 escrever, / se o sangue do que provamos,
 não desposa as letras que o nomeiam,
 não franqueia os nossos lábios,
 (mas o movimento agitado que o anima.
 A EFUSÃO
 DE SANGUE.
 Lábio ferido por seus lábios.
 A violência aterrorizada das letras que o
 Nomeiam. / Mas sem nome.
 Mas o movimento agitado que o arrasta
 para a morte. / Mas sem nome, nem interior a nós, /
 nem o exterior, / o Sangue)
 falta-lhe então uma parte do que o
 despoja, / e nele erra, / desce bruscamente, /
 mais do que nos realizar, mais do que nos atestar /
 ou testemunhar dele mesmo. (QUIGNARD, 2005f, p. 156-170).²⁹

Seria difícil não lembrar do desenvolvimento de Jacques Derrida em *A farmácia de Platão* (1991) referido às obras de Quignard estudadas no contexto deste capítulo. Em sua análise do diálogo platônico *Fedro*, Derrida analisa o estatuto da escritura tal como é

²⁹ [Sang / Si ce n'est pas l'écrit que nous souhaitons écrire, / le sang de ce que nous éprouvons, / s'il n'épouse pas les lettres qui le nomment, / s'il ne franchit pas nos lèvres, / (mais le mouvement agité qui l'anime. / L'EFFUSION DE SANG. / Lèvre blessée de ses lèvres. / La violence terrifiée des lettres qui le nomment. / Mais sans nom. / Mais le mouvement agité qui l'entraîne dans la mort. / Mais sans nom, / ni intérieur à nous, ni le dehors, le sang) / il lui manque alors une part de ce qui le dessaisit, / et en lui erre, dévale brusquement, / plus qu'il ne nous accomplit, n'atteste de nous / ni témoigne de lui].

apresentado no mito de Theut. A escritura como *pharmakon* apresentaria, necessariamente, segundo as elaborações do filósofo francês, uma ambiguidade fundamental. Ele diz:

Sócrates compara a uma droga (*pharmakon*) os textos escritos que Fedro trouxe consigo. Esse *pharmakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno já se introduz no corpo do discurso com toda a sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas (DERRIDA, 1991, p. 14).

As obras de Pascal Quignard analisadas até o momento teriam em comum o caráter ensaístico e a reflexão sobre os impasses decorrentes da polaridade entre língua e linguagem; entretanto, com base em uma apreciação do conjunto de sua obra, observamos uma oscilação quanto ao estatuto da linguagem, estatuto que vai de um polo, que podemos chamar de “veneno”, a outro, que chamaríamos “antídoto”. Tal um *pharmakon*, a linguagem-veneno é redutora, castradora: ela nomeia e atribui sentido, o que acarreta perdas.

Nossa hipótese é que, em seus primeiros ensaios, Pascal Quignard privilegia justamente a linguagem-*pharmakon* numa vertente “nociva”. A defesa da figura do obscuro, o elogio feito à ilegibilidade do texto, a nomeação comparada a um sacrifício, as perdas corporais provocadas pela significação, a própria posição de total assujeitamento ou até mesmo de escravidão diante da linguagem, o esvaziamento da voz conquanto totalidade: todos esses elementos são recorrentes nesses primeiros escritos e enfatizam o fato de haver sempre um fator desestabilizador quando a linguagem e a língua se encontram tensionadas.

Interessa-nos indicar no contexto deste capítulo a denúncia que Quignard faz ao trazer para o primeiro plano as relações complexas entre língua e linguagem. Vislumbrando, nesses anos inaugurais, os impasses dessas relações, a questão da significação será abordada pelo viés da queixa, pelo viés de certo lamento endereçado à dimensão semântica da linguagem.

É de se perguntar se as suas primeiras obras ficcionais não levaram a um deslocamento radical dessa perspectiva. Esse não parece ser o caso, já que o enaltecimento da dimensão curativa da linguagem não vai surgir automaticamente com as primeiras obras ficcionais. As personagens do romance *Carus* (1979), por exemplo, são, nesse sentido, muito ilustrativas, uma vez que questionam sem cessar os limites da linguagem. A personagem principal do romance é um homem que sofre de depressão nervosa e se refugia no silêncio. Seus amigos vão sempre à sua casa para conversar e fazer músicas. Ieurre, uma das personagens, confia na linguagem e venera a sua precisão; Recroît, outra personagem do romance, desconfia dela e sabe que o que está em questão é o ocultamento de um grande vazio. Os amigos se reúnem tal como no *Banquete*, de Platão, e as discussões abordam os vários aspectos da linguagem.

O pavor engendrado pela língua e pelas limitações da linguagem encontrará, na escrita, uma solução. Como admitirá Quignard, anos mais tarde, a escrita foi a forma encontrada de consentir com a linguagem sem ter que passar pela fala.

A partir de *Rhétorique spéculative* (1995), portanto, não apenas a produção ficcional, mas também os textos de cunho reflexivo passam a contemplar a vertente remédio da “linguagem-pharmakon”. Apesar de faltosa, a linguagem será enaltecida e valorizada. Ao se inserir na linhagem dos retóricos especulativos, Quignard vai depurar uma concepção de literatura que inclui o elemento residual, acolhendo o resto, isto é, o produto-dejeto da operação de significação.



Naples, Museo Archeologico Nazionale. Fresque provenant de la villa de Poppée à Oplontis. Corbeille aux figes éclatées.

2 PASCAL QUIGNARD E A TRADIÇÃO LITERÁRIA

2.1 Do ensaio crítico à obra ficcional

Ao se afastar da escritura dos ensaios críticos que marcaram sua entrada na cena literária francesa, Pascal Quignard passou a contemplar prioritariamente dois gêneros, a saber: o romance e os chamados *Petits traités*, forma narrativa inventada por ele, porém muito influenciada por Montaigne e Pierre Nicole.³⁰ Os *Petits traités* não serão citados de forma exaustiva no contexto deste capítulo, uma vez que optamos por circunscrever a concepção quignardiana de romance e do ficcional. Vale lembrar, contudo, que o modelo dos *Petits traités*, isto é, a sua forma, é retomada posteriormente pelo escritor na série *Dernier Royaume* (Último Reino) iniciada com a publicação de *Les ombres errantes*, em 2002. O caráter predominantemente reflexivo dos *Traités* não prevalece em *Dernier Royaume*, já que nessa série, Quignard introduz elementos autobiográficos e a ficção, o que lhe conferirá característica peculiar.

Apesar da distância que tomou de seus primeiros textos, Quignard não deixou de lado seu veio crítico. Assim, para ele, a linhagem romanesca que prevaleceu na França desde Flaubert, ou seja, a partir da segunda metade do século XIX, é uma linhagem que ele considera “ideológica”. Estimado por muitos como uma obra-prima da literatura francesa, o romance inacabado de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881), não passaria, para Quignard, de uma provocação, de uma caricatura do romance por “ódio ao romance”. Nas palavras de Quignard: “O desenvolvimento dessa ambição de fazer um romance que não se enganasse quanto a sua própria magia, que fosse um contra-romance, acabou engendrando um novo estilo acadêmico e pretensioso, intensamente repetitivo, rígido, enrugado, estereotipado” (QUIGNARD, 2005g, p. 244).³¹

Contudo, a crítica de Quignard não se endereçava somente à maioria das produções romanescas do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX; o *Nouveau*

³⁰ Pierre Nicole (1625-1695) foi um teólogo francês que viveu no século XVII. Ele foi também um dos principais autores jansenistas.

³¹ “Le développement de cette ambition de faire un roman qui ne serait pas dupe de sa propre magie, qui serait un contre-roman a fini par engendrer un nouveau style pompier, intensément répétitif, rigide, couvert de rides, stéréotypé”.

*Roman*³² também foi alvo de seu questionamento. Nos textos produzidos por esse conjunto de escritores, a intriga praticamente desaparece, dando lugar a um trabalho que se torna, segundo a expressão de Raymond Jean, uma aventura do significante. Os limites tradicionais do romance, isto é, do romance redutível a uma história com personagens, foram abandonados. Desse modo, analisavam-se todas as situações possíveis do discurso; criava-se, no interior da narrativa, uma simultaneidade de pontos de vista; mostrava-se a impotência da linguagem em face do real. Tentava-se, pelo jogo dos significantes, privilegiar a palavra e a frase em sua relação com o som. O cinema e o teatro começaram, assim, a fazer parte das preocupações da maioria desses escritores. Alguns se lançaram numa teoria considerada controversa, que insistia principalmente quanto ao lugar do olhar no trabalho do escritor. Falou-se, a certo momento, em “escola do olhar”. Para Quignard, a ruptura efetuada pelos escritores do *Nouveau Roman* foi apenas uma ruptura “teórica”, cujo academicismo chegou ao seu apogeu nos últimos anos do século XX.

Em seu estudo sobre a obra quignardiana, Dominique Rabaté lembra a declaração feita nos anos 1970 por Roland Barthes à revista *Magazine Littéraire* em que afirmava seu apreço pelo gênero romanesco apesar de saber que o romance estava morto. Rabaté declara:

Assumindo a interdição teórica dos anos 1960 que vira o Nouveau Roman distanciar-se cada vez mais de toda e qualquer narração transitiva (ou seja, uma narração que conta alguma coisa), rejeitando a elaboração de um ‘objeto narrativo em que haveria uma história, ou seja, essencialmente, para mim, pretéritos imperfeitos e passados simples e personagens mais ou menos bem constituídas’, Barthes defendia uma ‘enunciação romanesca’ (RABATÉ, 2008, p. 80).³³

O que estava em questão, porém, era a “aventura de uma escrita”, muito mais do que a “escrita de uma aventura”, segundo a análise do *Nouveau Roman* feita por Jean Ricardou. No final da década de 1960, a revista *Tel Quel* considerava a ilegibilidade como valor e radicalizava a ideia de texto. Essa revista literária francesa, fundada em 1960 por Philippe

³² *Nouveau Roman*: expressão criada nos anos 1950 para designar o conjunto dos escritores que Jérôme Lindon publicava na *Éditions de Minuit*. São eles: Samuel Beckett, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Alain Robbe Grillet, Jean Ricardou, Nathalie Sarraute e Claude Simon. O *Nouveau Roman* não é considerado uma escola nem um grupo literário; os únicos pontos comuns desses escritores são da ordem da refutação, isto é, todos questionavam a própria existência formal do romance. Se por um lado Beckett e Sarraute disseram que nunca haviam tido a intenção de participar de um grupo definido, por outro lado outros escritores aproximaram-se pontualmente do *Nouveau Roman*. É o caso de Marguerite Duras com *Moderato Cantabile*, de 1958. É o caso também dos primeiros escritos de Philippe Sollers, Jean Thibaudeau e Jean-Louis Baudry (Cf. *Petit Robert de Noms Propres*, 1997).

³³ “Assumant l’interdit théorique des années 1960, qui avait vu le Nouveau Roman se détourner de plus en plus de toute narration transitive (c’est-à-dire une narration qui raconte quelque chose), rejetant l’élaboration d’un ‘objet narratif où il y aurait une histoire, c’est-à-dire pour moi des imparfaits et des passés simples et des personnages psychologiques plus ou moins bien constitués’, Barthes plaidait pour une ‘énonciation romanesque’”.

Sollers, Jean-René Huguenin e Jean-Edern Hallier, era ligada aos escritores do *Nouveau Roman*, mas também a Francis Ponge e Georges Bataille. Depois da saída de Hallier, em 1963, Philippe Sollers enfatizou o aspecto formalista da publicação. As referências à psicanálise freudiana, à linguística e ao estruturalismo contribuíram para sistematizar um pensamento que considerava a escritura como o único objeto do ato de escrever. Com a entrada de Julia Kristeva, no final dos anos 1960, a revista deu lugar de destaque à psicanálise ao referir-se mais diretamente a Lacan. Tal periódico parou de ser publicado em 1982, após ter conhecido certo ecletismo durante os anos 1970.

Uma das questões discutidas no contexto literário francês da década de 1980 dizia respeito, justamente, ao lugar ocupado pelo romance naqueles anos. Em outras palavras, em que medida o retorno à narrativa, à ficção, responderia aos questionamentos da época? Como deveria ser o romance que estaria à altura das inquietações do momento? O período não era, certamente, de grande efervescência e tampouco oferecia produções abundantes no plano ficcional; pelo contrário, evocava-se uma espécie de vazio deixado pelo declínio relativo do *Nouveau Roman*, vazio que constituía, ao mesmo tempo, uma abertura à chegada de novas formas de ficção.

Ainda que o projeto literário de Quignard contestasse o formalismo textual do *Nouveau Roman*, não seria possível afirmar que a totalidade de sua empreitada literária se reduzisse a uma crítica dos textos produzidos pelos representantes desse grupo literário. Quignard disse apreciar Marguerite Duras, que, por sua vez, era vista como uma das representantes do *Nouveau Roman*. Consequentemente, há que se levar em conta os limites, tênues, que tentam demarcar o campo das escolas e dos grupos literários. Consideramos que o projeto quignardiano é uma resposta original ao formalismo textual que surgiu com o estruturalismo; porém, sua obra está longe de se constituir simplesmente numa refutação do *Nouveau Roman*.

Vale lembrar que a entrada de Quignard na cena literária foi marcada pelos questionamentos dos impasses da significação, o que nos permite sustentar que as críticas endereçadas ao *Nouveau Roman* são, em certa medida, uma crítica de Quignard ao próprio Quignard. As produções quignardianas constituem extensa e profunda reflexão sobre a linguagem, o que faz a obra tomar, como dissemos, a forma de uma espiral. Assim, poderíamos nos perguntar: até que ponto Quignard teria se distanciado definitivamente de certo formalismo presente, sobretudo, em seus textos iniciais? A pertinência dessa pergunta se fundamentaria na seguinte observação: após ter defendido a volta do relato e da ficção, depois de ter decantado os prazeres da narração, Quignard parece não ter abandonado totalmente

suas investigações sobre a natureza e os limites da linguagem, o que, aliás, vai conferir ao conjunto da sua obra as inconfundíveis ressonâncias reflexivas e eruditas.

As críticas de Pascal Quignard aos romancistas que o precederam e aos seus contemporâneos fundamenta-se neste ponto: desde que ressurgiu com a modernidade, o romance apresentaria dimensão imaginária precária, cujo aspecto “afetivo” deixaria a desejar no âmbito da relação escritor-leitor. Com base nessas considerações, é possível dizer que a tendência crítica de Quignard torna-se evidente, ou seja, ele critica tanto os excessos românticos quanto o formalismo encontrado na literatura francesa das últimas décadas do século XX. Nesse sentido, quando questionado por Marie-Laure Picot sobre o recurso ao fragmento como procedimento de escrita, Quignard atacou o que, segundo ele, predominou no cenário literário e cultural do último século. Vejamos:

As grandes lengalengas românticas e surrealistas. As profecias socialistas que revezaram os inumeráveis sermões das nações católicas – que se restabeleceram com as guerras que foram feitas ou que estão sendo preparadas na Ásia Menor, no Oriente Médio e no Extremo Oriente –, os intermináveis palavrórios comunistas, a incrível grandiloquência nazista e fascista, os romances acadêmicos, as grandes sinfonias do fim do mundo tonal, as grandes fachadas de estilo neoclássico e outros arcos do triunfo [...]. Como Claude Simon, eu também sinto uma repulsa para com as formas pomposas e prolixas. Não nego que essa repulsa seja excessiva. Ela tem algo de inexplicável. Mas, inexplicável nos dois sentidos: como os que nos antecederam desde o século XVIII conseguiam suportar essas maneiras, essa pompa, essas descrições, essa pretensão, esses apelos ao leitor, essas conclusões factícias, essa conversa fiada interminável, essa *abundatio*, essa *redundantia* de períodos e de ligações vazias em todas as obras, sejam elas teóricas ou ficcionais? (QUIGNARD; PICOT, 2005, p. 8-10).³⁴

Se Quignard questionava ao mesmo tempo os excessos do romantismo e a pobreza ficcional das obras influenciadas pelo estruturalismo e pós-estruturalismo, tal postura visaria, como dissemos, muito mais a uma melhor delimitação de sua concepção de romance e da coisa literária do que a uma “crítica pela crítica”; mesmo porque Quignard dialoga com esses textos e permite que eles o interpelem.

³⁴ “Les grandes tartines romantiques puis surréalistes. Les prophéties socialistes qui avaient pris le relais des innombrables sermons des nations catholiques – qui ont repris du poil de la bête avec les guerres de proche, de moyen et d’extrême orient qui se sont faites ou qui se préparent –, les interminables harangues communistes, l’incroyable grandiloquence nazie et fasciste, les romans à thèse, les grandes symphonies de la fin du monde tonal, les grandes façades d’immeubles néoclassiques et autres arcs de triomphe [...] Comme Claude Simon l’éprouvait j’éprouve cette révolusion à l’endroit des formes dandinantes ou verbeuses. Je ne nie pas que cette révolusion est excessive. Elle a même quelque chose d’inexplicable. Mais inexplicable dans les deux sens: comment ceux qui nous précèdent depuis le XVIIIe siècle pouvaient-ils supporter cette sauce, cette pompe, ces descriptions, ces effets de manche, ces appels au lecteur, ces conclusions factices, ce baratin interminable, cette *abundatio*, cette *redundantia* de périodes et de ligatures vides dans toutes les oeuvres qu’elles soient de pensée ou de fiction?”

Se não se trata de uma “crítica pela crítica”, será preciso, então, considerar que, ao defender “uma obra longa, indo além da capacidade racional, uma obra na qual se atrapalha, uma obra mais fluida, mais suja, mais primária, mais sexual, uma obra em cujo âmago já não se sabe muito bem o que se faz” (QUIGNARD, 2005, p. 249),³⁵ Quignard já expunha uma concepção do ficcional em que leitor e autor seriam afetados e envolvidos num mesmo “devaneio”.

A leitura que Jean-Louis Pautrot faz da obra de Quignard é, nesse sentido, muito esclarecedora, visto que, em seu estudo crítico (PAUTROT, 2007), ele desenvolve a visão quignardiana da “dimensão afetiva” implícita no texto ficcional. Conforme Pautrot, “os solventes de identidade mais eficazes, a música e o romance, duas experiências que afetam por serem afetivas, confundem, no leitor e no escritor, a distinção sujeito-objeto” (PAUTROT, 2007, p. 101).³⁶ Veremos que a questão do afeto, que se encontra na base da concepção quignardiana do ficcional, fundamenta-se na psicanálise e na leitura que Quignard faz da Antiguidade Greco-Romana, sobretudo aquela representada por certos retóricos latinos.

Tal concepção constitui, segundo o nosso ponto de vista, uma retomada da velha questão que o interpelava desde os seus primeiros ensaios, isto é: como acolher e valorizar o que é refugado, seja no plano da significação, seja neste, mais amplo, da tradição literária.

2.2 Quignard e a tradição retórica latina

O leitor de Quignard logo se depara com o grande número de referências a retóricos latinos que chegaram até a contemporaneidade praticamente no anonimato: Albúcio Silo, Pórcio Latrão, Varrão, Frontão e o grego Longino. As referências de Quignard ao mundo greco-latino não devem ser consideradas como pura demonstração de erudição, mas como um dos pilares da concepção quignardiana de letra e de literatura.

³⁵ “[...] l’oeuvre longue, l’oeuvre qui passe la capacité de la tête, l’oeuvre où on perd pied, plus fluide, plus sale, plus primaire, plus sexuelle, l’oeuvre au coeur de laquelle on ne sait plus très bien ce que l’on fait.”

³⁶ “Les dissolvants d’identité les plus efficaces, la musique et le roman, deux expériences affectantes parce qu’affectives, brouillent, chez l’auditeur et le lecteur, la distinction sujet-objet.”

2.2.1 Albúcio e o detalhe insignificante

No prólogo de *Albucius* (1990c), Quignard afirma, respondendo de imediato aos possíveis questionamentos sobre a existência de Albúcio, que Albúcio Silo, de fato, existiu. Ele diz: “Inventei apenas o ninho em que o coloquei e onde ele adquiriu um pouco de calor, de vida, de reumatismos, de salada, de tristeza” (QUIGNARD, 1990c, p. 9).³⁷ Ainda que *Albucius* seja o fruto de uma reconstituição romanceada da vida desse retórico latino, mesmo que o livro de Pascal Quignard não seja considerado um romance, é possível extrair dessa obra passagens esclarecedoras quanto ao ponto de vista de Quignard sobre o gesto romanesco. Vale mencionar que a vida de Albúcio foi romanceada com base em fragmentos encontrados por Quignard nos textos de Sêneca, o Velho. Assim como deu forma à vida de Albúcio, Quignard recriou algumas controvérsias supostamente deixadas pelo retórico. Valendo-se desse livro inteiramente “reconstituído”, já é possível entrever o valor que Quignard atribui ao lacunar, ao intersticial, ao fragmentário, aspectos que fundamentarão sua visão do romance.

Em *Albucius*, portanto, Pascal Quignard apresenta uma concepção de romance que remonta à Antiguidade e, dessa forma, ele se inclui na corrente que insere esse estilo de obra narrativa numa genealogia longa. Além do mais, sua concepção de romance integra gêneros que não são habitualmente considerados romances. O capítulo II de *Albucius*, “A compoteira de carvalho negro”, é, nesse sentido, muito ilustrativo, uma vez que Quignard relata nessas páginas que Albúcio Silo quase não viajava, que as viagens do velho retórico limitavam-se aos deslocamentos que ele era obrigado a fazer por ocasião de lutos familiares.

Segundo Céstio e Sêneca, Albúcio não viajava por ter dificuldade em se separar de um objeto, um utensílio de cozinha – de acordo com esses amigos, ele se sentiria constrangido em levar tal objeto consigo. O objeto em questão era uma espécie de saladeira ou de bacia (*lanx*) que fora utilizada por sua bisavó materna no tempo da censura imposta por Cipião Emiliano.³⁸ Esse objeto difícil de ser definido (uma saladeira, uma compoteira, uma tigela, uma bacia?) era de carvalho negro e ficava pendurado na parede da casa de Albúcio.

Quignard comenta que Céstio chamava o objeto de “*lanx patinaria*” (um prato para servir peixe, um vaso), já Sêneca o chamava “*lanx*” (uma tigela grande, uma compoteira).

³⁷ “J’ai inventé le nid où je l’ai fourré et où il a pris un peu de tiédeur, de petite vie, de rhumatisme, de salade, de tristesse”.

³⁸ Cipião Emiliano, também conhecido como “o segundo Africano”, foi um general e homem de Estado romano, nascido em 185 a.C. e morto em 129 a.C. Tornou-se célebre por ter tomado Cartago e Numância, reduzindo a África a uma província romana. Também participou da pacificação da Hispania. (Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Scipion_1%). Acesso em: 30/07/2009.

Tudo indica que a expressão “*satura*” (uma compoteira, uma saladeira propriamente dita) não era utilizada. Quignard explica que a *satura* é, originalmente, um prato em que se misturam frutas e legumes cortados em pedaços. Para que tenhamos uma ideia, seria preciso imaginar o que se chama, atualmente, uma “salada de frutas”. Eis um excerto de Quignard:

As festas chamadas *Liberalia* aconteciam na primavera: apresentava-se aos deuses que protegiam os lavradores uma ampla bacia cheia de primícias de todas as produções da terra. Essa bacia era chamada ‘*lanx satura*’, uma palavra osca³⁹ que significa olha-podrida, ou seja, miscelânea (*pot-pourri*) (QUIGNARD, 1990c, p. 20).⁴⁰

Conforme Quignard, a expressão *satura* foi utilizada pelos antigos romanos a fim de designar uma forma de romance em que a maioria dos gêneros literários da época se misturava. *Satiricon*, de Petrônio, consagrou-se, um século mais tarde, como o mais célebre dos *pot-pourris*. A palavra *satura*⁴¹ era empregada em contraposição à palavra *declamatio*,⁴² que os antigos romanos apreciavam.

No entanto, Pascal Quignard estabelece, em *Albucius*, uma equivalência entre *satura* e *declamatio*. É surpreendente o sentido que o escritor dá ao que ele chama “romance”: a expressão corresponderia tanto ao gênero da *satura*, antepassado da sátira, cuja figura maior é *Satiricon*,⁴³ quanto à prática oratória dos declamadores romanos. Nesse sentido, as primeiras páginas de *Albucius* são reveladoras, já que nelas encontramos *declamator* traduzido por *romancista*:

O homem era calvo, magro, grande, reto, vigoroso, abrupto. Trazia sempre um grande chapéu de feltro branco amarrado ao pescoço. ‘Tristis, sollicitus, declamator.’ ‘Era um romancista inquieto, atormentado, nunca contente consigo

³⁹ A etimologia da expressão data de 1575 e vem do latim “oscus”. A expressão se refere a um povo primitivo da Itália estabelecido em Campânia.

⁴⁰ “Les fêtes appelées Liberalia avaient lieu au printemps: on présentait aux dieux qui protégeaient les travaux des laboureurs un vaste bassin rempli des prémices de toutes les productions de la terre. Ce bassin était appelé ‘*lanx satura*’, d’un mot osque qui signifie pot-pourri.”

⁴¹ *Satura*: 1. prato composto de todas as espécies de frutas e que era oferecido aos deuses todos os anos; 2. *Satira*: sátira, mistura de prosa e de verso; poema dramático e didático (GOELZER, 1966).

⁴² *Declamatio*: ação de elevar a voz (Cf. GOELZER, 1966).

⁴³ Petrônio (Caio Petronius Arbiter), escritor latino, foi um grande senhor epicurista e amigo de Nero. Exposto a uma situação crítica durante a conspiração de Pison, ele foi obrigado a se matar. *Satiricon*, escrito por ele, é um romance que mistura prosa e verso, apresentando características comuns com a *Sátira Menipeia*. Constituído de episódios que se acrescentam uns sobre os outros, *Satiricon* conta a vagabundagem de um jovem desviado e seus amigos. Obra impudica, realista e cômica pela abundância de detalhes, ela denuncia o ridículo de toda atividade humana: vaidade da retórica e da filosofia, o aspecto grotesco dos “novos ricos”, miséria dos povos, etc. (Cf. LE ROBERT..., 1997).

mesmo, que não encontrava nenhum repouso no silêncio nem socorro algum no sucesso' (QUIGNARD, 1990c, p. 12-13).⁴⁴

Da mesma forma, *romance* é considerado *declamatio*, sem que a modificação semântica seja esclarecida:

Há um admirável romance de Papírio Fabiano sobre as guerras civis. Ele é quase tão revolucionário quanto o *Patron*, de Albúcio. Messala Corvino chamava a grande maioria das famílias senatoriais de 'acrobatas das guerras civis'. O melhor exemplo foi dado por Déllio, que passou de Dolabella para Cássio, de Cássio para Antônio, de Antônio para César, que, finalmente, escorregou suas mãos por entre as pernas de Cleópatra. A declamação de Papírio Fabiano foi massacrada com golpes de sarcasmos por Vírbio Gallo. Pessoalmente, acho-a muito bonita – assim como todas essas 'declamações' que gerações de eruditos e de professores gostavam de desprezar e de criticar violentamente. O romance de Papírius começa da seguinte maneira: [...] (QUIGNARD, 1990c, p. 37-38).⁴⁵

Chama-nos a atenção a correspondência que Quignard estabelece entre essas expressões – declamador / romancista e declamação / romance –, pois o que pertencia ao estilo oral, isto é, as competições orais às quais se dedicavam os sofistas e a arte declamatória de Albúcio Silo têm, para nosso autor, função eminentemente romanesca, segundo as observações muito pertinentes de Pautrot (Cf. PAUTROT, 2007, p. 105-106).⁴⁶

Nossa hipótese é que a aproximação feita por Quignard entre a arte retórica dos declamadores e o romance tal como praticado por Petrônio teria como ponto comum o fato de dizerem respeito ao "afeto", termo definido aqui como o que há de mais arcaico e

⁴⁴ "L'homme était chauve, maigre, grand, droit, plein de nerfs, abrupt. Il portait toujours un grand chapeau de feutre blanc à jugulaires. 'Tristis, sollicitus declamateur...' 'C' était un romancier inquiet, tourmenté, jamais content de soi, qui ne puisait aucun repos dans le silence. Aucun secours dans le succès".

⁴⁵ "Il y a un admirable Roman de Papirius Fabianus sur les guerres civiles. Il est presque aussi révolutionnaire que le *Patron* d'Albúcio. Messala Corvinus appelait la plupart des grandes familles sénatoriales des 'acrobates des guerres civiles'. Le meilleur exemple fut donné par Delius qui passa de Dolabella à Cassius, de Cassius à Antoine, d'Antoine à César et qui finalement glissa sa main entre les jambes de Cléopâtre. La déclamation de Papirius Fabianus fut massacrée à coups de sarcasmes par Vibius Gallus. Personnellement je la trouve très belle – au même titre que toutes ces 'déclamations' que des générations d'érudits et de professeurs se sont plu à mépriser et à pourfendre. Le roman de Papirius commence de la façon suivante."

⁴⁶ No livro *Problemas da poética de Dostoievski* (1981), Bakhtin enfatiza algumas características da "sátira menipeia", gênero que teria sido introduzido como gênero propriamente dito pelo erudito romano Varrão, no século I a.C. Para o estudioso russo, *Satiricon*, de Petrônio, seria uma sátira menipeia "desenvolvida até os limites do romance". Vale lembrar que *As Metamorfozes* (*O asno de ouro*), de Apuleio, são também consideradas uma sátira menipeia e se encontram entre as obras preferidas de Pascal Quignard. Segundo Bakhtin, a "sátira menipeia trata essencialmente da experimentação da *idéia*, da *verdade*, e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social" (BAKHTIN, 1981, p. 96-97). Bakhtin enfatiza que o "naturalismo do submundo" é também uma das características das menipeias: "As aventuras na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis dos ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos" (BAKHTIN, 1981, p. 97). Uma aproximação pode ser feita entre a sátira menipeia tal como é descrita por Bakhtin e a concepção quignardiana de romance. As declarações inoportunas, excêntricas, os contrastes abruptos, os jogos de oximoros (o bandido nobre, por exemplo), são traços apreciados por Quignard e presentes em sua obra. Quanto à questão genérica, Bakhtin sublinha que a menipeia se caracteriza por um emprego de gêneros intercalados: novelas, cartas, discursos oratórios. A fusão de prosa e verso também estaria presente na menipeia.

indomesticável no sujeito. Pela volta aos retóricos latinos, Quignard fundamenta a sua concepção de romance, e o ficcional quignardiano terá, como veremos, estrutura bastante próxima de certas noções freudianas tal como o “devaneio” (ou fantasiar) desenvolvido por Freud no texto “Escritores criativos e devaneio” (FREUD, 1976a).

Os sordidíssimos de Albúcio, do qual trataremos no capítulo dedicado às figuras da poética de Quignard, entram na concepção quignardiana de romance. Em “La déprogrammation de la littérature” (QUIGNARD, 2005d, p.233-249), Quignard diz ao seu entrevistador:

Vou dar-te duas definições do romance que me parecem, de fato, testemunhar de uma compreensão muito profunda de sua natureza e de sua necessidade. A primeira é de um bom autor de *houa-pen*, Ling Mong-tch'ou. Em duas ocasiões, a deusa do mar disse o segredo do êxito a Tcheng Tsai: ‘O que os outros abandonam, eu pego’. Uma nota marginal escrita em 1628 pelo próprio Ling Mong-tch'ou estende tal definição a todo e qualquer romance: o romance não deve conter um ou outro gênero literário: poema, ensaio, mito, mas recolher de cada um desses gêneros o que lhe é impossível dizer. O romance não tem outra tarefa a não ser varrer para si toda a sujeira de outros gêneros fixos: a sexualidade, o *homing*, as zonas de *preferendum*, os sentimentos (QUIGNARD, 2005d, p. 245-246).⁴⁷

Quanto à segunda definição de “romance” evocada por Quignard, ela encontra seu fundamento na obra de Albúcio. Também no contexto dessa entrevista, Quignard refere-se ao retórico latino como “romancista”, dizendo que se trata de um dos maiores “romancistas” romanos. Nas palavras de Quignard:

A segunda definição é de um dos maiores romancistas romanos, Albúcio Silo, que diz do romance: ‘o lugar em que se recolhem todos os *sordidissima*’ – as coisas grosseiras e concretas. O lugar do intermitente, das coisas indignas e das palavras de baixo calão. O pai de Sêneca pediu-lhe, um dia, exemplos de *sordidissima*, Albúcio respondeu: ‘os rinocerontes, as latrinas e as esponjas’. Mais tarde ele acrescentou às coisas sordidíssimas, os animais domésticos, os adultérios, o alimento, a morte de parentes próximos, os jardins (QUIGNARD, 2005d, p. 245).⁴⁸

⁴⁷ “Je vais vous donner deux définitions du roman qui me semblent en effet témoigner d’une compréhension très profonde de sa nature et de sa nécessité. La première est d’un bon auteur de *houa-pen*, Ling Mong-tch’ou. À deux reprises la déesse de la mer dit le secret de la réussite à Tcheng Tsai: ‘ce que les autres abandonnent, je le prends’. Une note marginale de 1628, de la main même de Ling Mong-tch’ou étend cette définition à tout roman: le roman ne doit pas contenir le moindre genre littéraire autre: poème, essai, mythe, mais recueillir de chacun de ces genres ce qui leur est impossible de dire. Le roman n’a d’autre tâche que de balayer à son profit tout le *sale* des autres genres: la sexualité, le *homing*, les zones de *preferendum*, les sentiments.”

⁴⁸ “La seconde définition est d’un des plus grands romanciers romains, Albúcio Silo, qui dit du roman: ‘Le lieu où recueillir tous les *sordidissima*’ – les choses grossières et concrètes. Le lieu du parfois, des choses indignes et des mots bas. Le père de Sênèque lui demanda un jour des exemples de *sordidissima*, Albúcio répondit: ‘Les rhinocéros, les latrines et les éponges’. Plus tard, il ajouta aux choses sordidíssimas les animaux familiers, les adultères, la nourriture, la mort des proches, les jardins.”

Para Quignard, desde a época latina, portanto, os romances abrigam uma selvageria secreta vinda do que Albúcio chamou “a quinta estação”. A forma como o declamador-romancista romano entende a sua arte revela uma concepção na qual quase tudo é passível de ser nomeado: Albúcio apreciava as palavras baixas, as coisas vis, os detalhes realistas ou surpreendentes. Indagado certa vez sobre o que era preciso compreender por “a língua de todos os dias”, respondeu: “Nada é mais belo do que colocar em uma declamação uma frase que provoca embaraço naquele que a diz” (QUIGNARD, 1990c, p. 23).⁴⁹ Tal é o critério do sórdido: um sentimento de incômodo nos adverte de sua presença. “Resta aproximarmo-nos dele, apoderarmo-nos dele e tecer, a partir daí, uma obra de arte. O mais rasteiro torna-se o mais comovente” (QUIGNARD, 1990c, p. 23).⁵⁰

Quignard afirma que a formulação enigmática de Albúcio segundo a qual haveria uma “quinta estação” foi objeto de comentários de muitos eruditos. Houve um acordo quanto ao possível sentido da expressão albuciana: “Há alguma coisa que não pertence à ordem do tempo e que, no entanto, volta todo ano como o outono e como o inverno, como a primavera e como o verão. Alguma coisa que tem seus frutos e sua luz” (QUIGNARD, 1990c, p. 71).⁵¹ Quando Albúcio diz “há uma quinta estação”, ele remete, segundo Quignard, a essa verdadeira “pré-estação” que erra furtivamente durante toda a vida, visitando as estações do calendário, as atividades diurnas, os sentimentos e o sono através de sonhos e de relatos. Segundo Albúcio, nessa estação são cultivados os amores, os alimentos, o comportamento de cada um, as sensações ambivalentes, etc. Em suma, os sordidíssimos, os objetos sórdidos: “bombons, brincadeiras de roda, cascas de frutas, sexos, dedo chupado, brinquedos, sujeiras mais ou menos esponjadas, palavrões, palavras inopinadas (QUIGNARD, 1990c, p. 73).⁵²

Deparamo-nos com uma concepção bastante singular do sórdido. Os sordidíssimos, essa pedra angular da obra ficcional de Quignard, não se reduzem à vileza ou à vulgaridade eventualmente refugada da vida ou da escrita; ao retomar os *sordidissima* de Albúcio, o escritor francês amplia o alcance dessa noção acrescentando-lhe elementos que não se limitam a uma acepção em que prevalece a vileza; para Quignard, o sórdido é também o esquecido, o

⁴⁹ “Il n’est rien de plus beau que de placer dans une déclamation une phrase qui procure de l’embarras à celui qui la dit.”

⁵⁰ “Reste à s’approcher de lui, à s’en saisir et à le tisser à l’oeuvre d’art. Le plus bas devient le plus touchant.”

⁵¹ “Il y a quelque chose qui n’appartient pas à l’ordre du temps et qui pourtant revient chaque année comme l’automne et comme l’hiver, comme le printemps et comme l’été. Quelque chose qui a ses fruits, et qui a sa lumière.”

⁵² “[...] bonbons, comptines, épiluchures, sexes, pouces sucés, jouets, salissures plus ou moins éponnées, gros mots ou mots inopinés.”

que está na causa do desejo, o marginal. Enfim, elementos cuja característica comum é o fato de terem o estatuto de resto.

Assim, essa surpreendente “quinta estação” inventada por Albúcio, no entanto, não diz respeito somente a essa pré-estação infante ou primária que erra incessantemente em nós; “ela é o próprio passado em nós, estação que é, em nós, o inalterável Antigo. [...] Inalterável fundação de nós mesmos nas ruínas da não-linguagem. A eterna narração em nós” (QUIGNARD, 1990c, p. 74).⁵³

E, dessa pré-estação descrita por Albúcio, Pascal Quignard dirá:

Estação que é estrangeira não a toda linguagem, mas ao todo da linguagem, estrangeira à linguagem como discurso, estrangeira a todo pensamento bem articulado, estrangeira a todos os gêneros literários constituídos e, por isso, secundários, e que vai, simplesmente à revelia, ao encontro de um gênero que não é um gênero, que é, antes, um vazadouro, uma descarga municipal da linguagem ou da experiência humana, chamados na Cidade, no final da República, sob o Império, *declamatio* ou *satura*, nomeados mais tarde, durante os séculos XI e XII na França, com o nome muito romano de romance (o Romance de Renart e suas ramificações, o Romance de Alexandria e seus alexandrinos...) e que não se afastam nunca completamente desses farrapos de linguagem, dessas esponjas marinhas impregnadas do léxico mais rasteiro, desses trapos narrativos que, incansavelmente, não cessam de colocar nossas vidas à prova, cada hora de nossas vidas, numa ruminação miserável e obcecada (QUIGNARD, 1990c, p. 72-73).⁵⁴

À “quinta estação” da linguagem corresponderia a “zona de encantamento”: os sordidíssimos de Albúcio e o que os anglo-saxões chamam de *homing* têm o mesmo estatuto. Quignard reitera que todo conto autêntico tem o dever de trazer para a vida ordinária uma ou duas provas extraídas da zona de encantamento, como, por exemplo, “pedrinhas, um pão de mel, um chapuzinho vermelho, balas, um pudim, três manchas de sangue, bolachas, uma gota de óleo fervendo que cai por descuido” (QUIGNARD, 2005d, p. 246).⁵⁵

⁵³ “[...] elle est le passé même en nous. Saison qui est en nous-mêmes l’inaltérable Antique [...] Inaltérable fondation de nous-mêmes dans les ruines du non-langage en nous.”

⁵⁴ “Saison qui est étrangère non pas à tout langage mais au tout du langage, étrangère au langage comme discours, étrangère à toute pensée très articulée, étrangère à tous les genres littéraires constitués et de ce fait secondaires et qui débouche, simplement par défaut, sur un genre qui n’est pas un genre, plutôt un dépotoir, une décharge municipale du langage ou de l’expérience humaine nommés dans la Ville, à la fin de la République et sous l’Empire, ‘déclamatio’ ou ‘satura’, nommés plus tard, au cours du XIe siècle et du XIIe siècle en France, du nom très romain de roman (le *Roman de Renart* et ses branches, le *Roman d’Alexandre* et ses alexandrins...) et qui ne s’éloignent jamais tout à fait de ces lambeaux de langage, de ces éponges de mer imprégnées du lexique le plus bas, de ces torchons de récits qui ne cessent d’essuyer sans cesse nos vies, à chaque heure de nos vies, dans une petite rumination misérable et obsédée.”

⁵⁵ “Des petits cailloux, un pain d’épices, un chaperon rouge, des bonbons, un pudding, des taches de sang au nombre de trois, des galettes, une goutte d’huile brûlante qui tombe par mégarde.”

O romance, o conto e o sonho pertencem, para Quignard, exatamente ao mesmo universo: os detalhes que aí se configuram podem não ser verdadeiros, porém são mais verossímeis do que a verdade. Na opinião de Quignard:

A auto-representação da língua e da psique sempre repousa em pequenas palavras e em pequenas coisas sórdidas. É com o que os outros não fazem que é preciso fazer, com o que é desprezado pela corte, com o que é rejeitado pelo discurso, com o que é omitido pela consciência de uma época. A verdade do romance está em tudo o que escapa a esses autores determinados, lisonjeiros ou conscientes, e suas preocupações em controlar tudo o tempo todo (QUIGNARD, 2005d, p. 246).⁵⁶

É preciso lembrar que o pensamento freudiano é uma referência maior para Pascal Quignard. Para ele, a psicanálise é um grande reservatório de imagem e de ficção. Nesse sentido, dificilmente poderíamos evocar os fundamentos da concepção quignardiana de romance sem dar à obra de Freud o lugar, inestimável, que ela ocupa nos escritos ficcionais ou reflexivos do escritor francês.

Alguns textos freudianos parecem corroborar mais diretamente as formulações de Pascal Quignard acerca da natureza e da função do romance. No livro *Interpretação dos sonhos* (1900), Freud diz que o pensamento é um substituto do desejo alucinatório. Para Quignard, a frase de Freud – escrita num livro sobre o sonho – vai de encontro ao pensamento que, apoiado em certas correntes filosóficas, atribuía ao “eu” e à consciência um lugar de mestria; para nosso autor, a frase de Freud envergou toda a linguagem: *Das Denken ist doch nichts anderes als der Ersatz des halluzinatorischen Wunsches* (O pensamento não é outra coisa do que o substituto do desejo alucinatório). Quignard retoma as teses de Freud e assegura que todo pensamento é, originariamente, mentiroso, que toda palavra é uma mentira. “Ersatz” é a palavra de Freud. Sonho (*songe*) e mentira (*mensonge*) são as palavras com que nossa língua joga. Segundo Quignard: “O pensamento é condenado à ficção porque é condenado a negar algo ausente. Os dois materiais dos quais se constitui o pensamento humano são a ausência, o distanciamento do real, e a negação, o distanciamento da ausência” (QUIGNARD, 1993b, p. 69).⁵⁷

Como se sabe, em “Escritores criativos e devaneio” (1908), Freud propõe uma equivalência entre as brincadeiras infantis, o fantasiar adolescente e adulto e o trabalho do

⁵⁶ “L’autoreprésentation de la langue et de la psychè ne repose jamais que sur les petits mots et les petites choses sordides. C’est avec ce que les autres ne font pas qu’il faut faire, avec ce qui est méprisé par la cour, avec ce qui est rejeté par le discours, avec ce qui est omis par la conscience d’une époque. Tout ce qui échappe à ces auteurs volontaires, ou courtisans, ou conscients, dans leur souci de contrôle à tout prix, c’est la vérité du roman.”

⁵⁷ “La pensée est vouée à la fiction parce qu’elle est vouée à nier quelque chose d’absent. Les deux matériaux dont est constituée la pensée humaine sont l’absence, l’écart avec le réel, la négation, l’écart avec l’absence.”

poeta. As funções associadas à memória e à criatividade estariam enraizadas na atividade infantil. Segundo Freud, a irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem consequências para a técnica de sua arte, uma vez que “muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor” (FREUD, 1976a, p. 150).

Freud chama a atenção para o fato de que, na origem das fantasias, se encontram desejos insatisfeitos, e que “toda fantasia é realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1976a, p. 152). O estatuto das fantasias diurnas, do devaneio é, nesse sentido, o mesmo do sonho: sonhos noturnos e diurnos se equivalem, já que a lógica que os rege é a mesma, isto é, a do inconsciente. O mesmo acontece com a questão da temporalidade. Esse autor sustenta que “o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (FREUD, 1976a, p. 153).

Nos últimos parágrafos de seu artigo, Freud diz que a verdadeira *ars poetica* reside no fato de o escritor conseguir superar, com sua técnica, nosso sentimento de repulsa diante de um relato. O escritor “suaviza”, diz Freud, “o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias” (FREUD, 1976a, p. 158).

Ao desenvolver esse tema, o pai da psicanálise remete o leitor às teses que ele mesmo havia apresentado poucos anos antes, mais precisamente em “O chiste e sua relação com o inconsciente” (FREUD, 1976a). Nesse texto, Freud explica a natureza do chiste associando-a diretamente ao prazer que a criança obtém a partir do simples jogo de palavras, seja pela repetição desse, seja pelo reencontro de algo conhecido, seja pelas homofonias originadas dessa brincadeira. É preciso lembrar que tais experiências associadas à apreensão das palavras acontecem, segundo Freud, num momento anterior à incidência do recalque. Como dificilmente o sujeito renuncia ao prazer com o qual está acostumado, mesmo depois da incidência do recalque, a busca pelo prazer oferecido por essa experiência se mantém. Nesse segundo momento, será necessário, então, burlar a crítica e a razão: o jogo desprezioso de palavras desprovido de sentido deverá apresentar minimamente um sentido.

A função do “dito espirituoso” tal como Freud o apresenta em 1908 pode ser resumida da seguinte maneira: trata-se de obter satisfação, ou seja, um ganho de prazer mediante recursos intrínsecos à própria linguagem. Quando se faz ou quando se ouve um “dito espirituoso”, a barreira da censura é suspensa. A “energia” empregada para manter o recalque é dispensada, e o prazer advém dessa economia libidinal. Freud observa que a produção

literária tem, frequentemente, função desencadeadora de afeto: “Denominamos de *prêmio de estímulo* ou de *prazer preliminar* ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas” (FREUD, 1976a, p. 158, grifo do autor).

Como vimos, *satura* e *declamatio* têm, para Quignard, certa equivalência. O escritor francês veria, nas competições orais dos sofistas e na arte declamatória de Albúcio Silo, as funções vitais do romanesco tal como ele, Quignard, as concebe: trata-se, no romanesco, de mostrar um “irreal”, uma realidade do imaginário suscetível de tangenciar o real mediante os afetos. Quignard afirma que as declamações exploravam o real segundo três formas: “[...] o impossível, o indefensável e o imprevisível. O ‘real irreal’, tal era o objeto psicológico, judiciário e retórico dos romances dos declamadores sofistas” (QUIGNARD, 1990c, p. 22).⁵⁸ Albúcio sabia despertar as paixões (*affectus*). “As pessoas choravam ao ouvi-lo. Riam. Temiam ser abandonadas ao silêncio” (QUIGNARD, 1990c, p. 40).⁵⁹

Em outras palavras, alguma coisa é comunicada ao auditor ou ao leitor, alguma coisa que vai além da capacidade de apreensão conceitual ou linguística. Assim concebido, o romance constitui um receptáculo heteróclito que acolhe as manifestações do inconsciente, o espaço / tempo do romance sendo também o “não tempo” do inconsciente. A expressão albuciana de que “os romances abrigam outra coisa que um mundo feito de linguagem” (QUIGNARD, 1995, p. 152)⁶⁰ vem enfatizar a tese segundo a qual haveria um real em jogo, um real que melhor haveria de se vislumbrar mediante a ficção.

O desinteresse de Quignard pelos debates puramente formais acerca da linguagem foi substituído, como constatamos, pela ênfase que o escritor passou a dar ao imaginário, pilar da sua ficção. Assim, numa entrevista concedida recentemente,⁶¹ ele ratifica seu ponto de vista sobre a questão dizendo que, a seu ver, a verdade torna impossível o trabalho de reconstituição efetuado pelo historiador, ou seja, sob a perspectiva histórica, a narração se vê obrigada a certa saturação. Quanto ao trabalho do escritor, Quignard assegura que, para se obter um efeito de verdade, é preciso manter, o tempo todo, a estrutura lacunar do texto. Segundo ele, quanto menos saturado é o texto, maior é a impressão de verdade que se cria e mais tudo se torna enigmático e passa por verdadeiro. O escritor lembra que nossa própria textura é lacunar e que não temos uma biografia “saturada”.

⁵⁸ “Les déclamations exploraient le réel sous trois espèces: l'impossible, l'indéfendable, l'imprévisible. Le ‘réel irréel’, tel était l'objet psychologique, judiciaire et rhétorique des romans des déclamateurs et des sophistes.”

⁵⁹ “On pleurait en l'entendant. On riait. On redoutait qu'il vous abandonne au silence.”

⁶⁰ “Les romans abritent autre chose qu'un monde fait de langage.”

⁶¹ QUIGNARD, P. L'histoire de la nuit. Entrevista concedida a Emmanuel Laurentin no programa *La fabrique de l'histoire* (17/3/2008) difundido pela rádio France Culture.

Quignard evoca, assim, o procedimento utilizado na escritura de dois de seus romances: *Tous les matins du monde* (1991) e *Terrasse à Rome* (2000a). Quanto ao primeiro, o escritor conta que possuía pouquíssimos elementos sobre a vida de Sainte Colombe e que isso, justamente, permitiu que ele fizesse funcionar a verossimilhança. No caso do segundo romance, Quignard admite ter reunido elementos demais para poder se servir da vida do aquafortista e escrever um romance; todos os elementos reunidos foram, então, deixados de lado, e Quignard inventou a biografia de Ludwig Von Siegen do início ao fim do romance.

2.2.2 Latrão ou o efeito de surpresa

Em *La Raison* (1990a), Pascal Quignard romanceia a vida do retórico latino Pórcio Latrão, vida cujos fragmentos também se encontrariam na obra da Sêneca, o Velho. Pórcio Latrão atacou o que os gregos chamavam *logos*, e os latinos, *ratio* (a razão); assim como Albúcio Silo, ele teria sido autor de controvérsias.⁶²

Quignard apresenta Latrão como uma personagem bastante excêntrica, que expunha seus paradoxos por meio de fórmulas desconcertantes, como: “Aquele que vence uma controvérsia pode estar enganado. Aquele que argumenta mal pode estar certo” (QUIGNARD, 1990a, p. 13);⁶³ “Para seres que desejam, o pensamento argumentado é um mantô gaulês com capuz” (QUIGNARD, 1990a, p. 14);⁶⁴ “Buscar a verdade equivale a montar a cavalo para penetrar na corola de uma flor” (QUIGNARD, 1990a, p. 28);⁶⁵ “Não conheço remédio para a sabedoria” (QUIGNARD, 1990a, p. 28);⁶⁶ “Desconfiem de todo homem que precisa de um armário, de um sistema convincente, de uma mulher e de uma

⁶² O sentido de *controverse* (controvérsia) deriva do latim *controversia* (choque). O *Dictionnaire Le Robert* define *controverse* (controvérsia) como “uma discussão argumentada e seguida de uma questão, de uma opinião”. Por sua vez, o *Dictionnaire Latin-Français* de Henri Goelzer define *controversia* como “direção oposta ou movimento contrário”. Na verdade, quando Pascal Quignard evoca as controvérsias de Albúcio ou Latrão, ele está se referindo a um exercício de retórica. Chantal Lapeyre-Desmaison cita Patrick Dandrey em seu ensaio sobre Quignard *Mémoires de l'origine*. Dandrey, professor de literatura francesa, dedicou um de seus livros aos “elogios paradoxais”, ou seja, uma tradição desconhecida que se oporia à tradição retórica do elogio, que “louva pessoas ou façanhas”. Segundo Lapeyre-Desmaison, o elogio paradoxal “surpreende geralmente pelo caráter inesperado do objeto louvado” (LAPEYRE-DESMASISON, 2001, p. 59).

⁶³ “Celui qui l'emporte au cours d'une controverse peut avoir tort. Celui qui sait mal argumenter peut avoir raison.”

⁶⁴ “Pour des êtres qui désirent, la pensée argumentée est un manteau gaulois à capuchon.”

⁶⁵ “Rechercher la vérité revient à monter à cheval pour pénétrer dans la corolle d'une fleur.”

⁶⁶ “À la sagesse je ne connais pas de remède.”

vassoura!” (QUIGNARD, 1990a, p. 48),⁶⁷ etc. Podemos, mediante essas fórmulas atribuídas a Latrão, entrever um pouco do humor de Pascal Quignard.

Da mesma forma que Albúcio, Pórcio Latrão é apresentado ao leitor como um retórico romancista, e as primeiras páginas de *La raison* são igualmente esclarecedoras quanto à concepção quignardiana de romance. Não se trata, nesse livro, de evocar os sordidíssimos nem tampouco de “reproduzir” as controvérsias do retórico; o aspecto que nos interessa enfatizar diz respeito a certas características do romance, ou seja, com Latrão e a sua crítica à razão, Quignard privilegia a técnica romanesca, se assim podemos dizer. O que está em questão é a dimensão desconcertante da escrita literária em sua função de tocar o leitor. Quignard diz: “No romance, Latrão apreciava a energia. Desejava que a voz se elevasse bruscamente, que a ação ganhasse velocidade, que o autor chegasse ao ponto de parar de dirigi-la” (QUIGNARD, 1990a, p. 8).⁶⁸ O mestre de Latrão foi Marullus. Segundo Quignard:

Este determinava que se fosse seco, rude, brusco e breve. Ele exigia que o tom fosse articulado até a aridez, o vocabulário preciso até a rudez, a construção da frase surpreendente até a rispidez, e, quanto à duração, que ela fosse cortante e quase excessivamente breve até a impetuosidade. Árido para capturar o ouvido. Rude para tocar o espírito. Brusco para chamar a atenção e inquietar o ritmo do coração. Breve para que se ficasse insatisfeito, em vez de cair no tédio (QUIGNARD, 1990a, p. 11).⁶⁹

Latrão dizia que a razão e o afeto não podiam se separar um do outro, precisamente porque a razão estava suspensa ao afeto, que a teria precedido; ele afirmava também que a “reflexão racional era, talvez, o que se tinha feito de mais sentimental” (QUIGNARD, 1990a, p. 22).⁷⁰

Os contrastes contidos nas máximas de Latrão parecem veicular características do romanescos que se acrescentam àquelas apresentadas pela personagem de Albúcio. Aqui, as determinações do mestre de Latrão parecem servir para despertar bruscamente o ouvinte: a aridez do tom, a rudez do vocabulário, a rispidez e a brevidade da frase, todas teriam o objetivo de provocar um efeito de surpresa no ouvinte.

⁶⁷ “Méfiez-vous de tout homme qui a besoin d’une armoire, d’un système convaincant, d’une femme et d’un balai!”

⁶⁸ “Dans le roman, il appréciait l’énergie. Il souhaitait que la voix bondisse, que l’action aille à grande vitesse, que l’auteur en arrive au point où il cesse de pouvoir diriger.”

⁶⁹ “Marullus prescrivait qu’on fût sec, qu’on fût rude, qu’on fût court. Il exigeait que tout soit articulé jusqu’à la sécheresse dans le ton, précis jusqu’à la rudesse dans le vocabulaire, susprenant jusqu’à la brusquerie dans la construction de la phrase et, dans la durée, prompt jusqu’à être tranchant et presque trop court. Sec afin qu’on saisisse l’oreille. Rude afin qu’on retienne l’attention et qu’on inquiète le rythme du cœur. Court afin qu’on reste sur sa faim plutôt qu’on verse dans l’ennui.”

⁷⁰ “[...] la réflexion rationnelle était peut-être ce qu’on avait fait de plus sentimental.”

As considerações feitas sobre *Albucius* nos levaram a atestar que o objeto sordidíssimo pode se apresentar sob a forma de um objeto sutil ou inútil, sob a aparência de um detalhe insignificante, que ele pode igualmente compor o romance, o conto e aparecer nos sonhos. Para Quignard, esses detalhes não precisam pertencer ao campo da realidade ou mesmo da verdade para que sejam mais verossímeis do que a verdade. Mais do que isso, os sordidíssimos de Albúcio desestabilizam a linguagem uma vez que introduzem um fator de desordem: o romance se apresenta como um espaço de liberdade onde tudo pode ser dito, o que pode desconcertar o leitor fazendo com que ele desconfie dos efeitos de sentido que lhe são propostos. Com base nessas constatações, pudemos perceber que a concepção quignardiana do romance é próxima de certas concepções psicanalíticas.

Segundo Pautrot,

Quignard discerne nas declamações de Albúcio a prefiguração do romance como forma do informe, um gênero à revelia onde é recolhido o recalco da representação nobre, mas, por isso mesmo, um discurso revelador, pois seus sordidíssimos trazem um sentido que ultrapassa a linguagem, um sentido ligado aos afetos primários (PAUTROT, 2007, p. 107).⁷¹

O livro sobre o retórico Latrão nos parece interessante na medida em que a surpresa é um de seus elementos centrais. A técnica de Marullus, à qual Latrão aderiu, consistia em inserir contrastes acentuados nas declamações a fim de que o ouvinte fosse capturado, tocado. Trata-se, aqui também, de tocar, de atingir o auditor no que ele tem de mais íntimo e “indomesticável”, para utilizarmos uma expressão cara a Quignard.

Novamente, um paralelo pode ser estabelecido entre a técnica romanesca de Pascal Quignard e a psicanálise: a surpresa como efeito de uma fala pode advir tanto do contexto analítico como da leitura de uma frase que apresenta, para o leitor, efeito perturbador. Sem esse elemento de surpresa, isto é, na ausência de algo que possa aturdir, fica difícil falar de encontro literário.

Quanto à técnica psicanalítica tal como a praticava Jacques Lacan, ela era, como lembra Serge Cottet: “Feita de imprevisibilidade, de escansões intempestivas, de interpretações tomando o sujeito pela contrapartida” (COTTET, 1994, p. 61-65). Essas inovações técnicas lacanianas estão, certamente, atreladas a uma concepção do inconsciente que não coincide, ou que está longe de se reduzir a um “reservatório de lembranças ou a um estoque de significantes em número finito” (COTTET, 1994, p. 61-65).

⁷¹ “Quignard discerne ainsi dans les déclamations d’Albúcio la préfiguration du roman comme forme de l’informe, un genre par défaut où se recueille le refoulé de la représentation noble mais, à ce titre, un discours révélateur, car ses sordidissimes portent un sens dépassant le langage et lié aux affects primaires.”

No Seminário XI de Lacan – *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* –, a dimensão temporal do inconsciente é abordada em termos de abertura e de fechamento, apresentando uma estrutura de descontinuidade, de fenda que se fecha imediatamente após sua abertura. Já no último período de seu ensino, Lacan, jogando com a homofonia, traduzirá o inconsciente freudiano, *Umbewuste*, por *l'Une Bévüe*, isto é, uma mancada, um tropeço, um equívoco, um lapso. Segundo essa perspectiva, o próprio inconsciente seria da ordem da contingência, e não exatamente uma estrutura cuja função seria apenas a de assegurar o campo da linguagem. O inconsciente teria igualmente dimensão real, ou seja, ele não se prestaria “todo” ao campo do sentido, do deciframento, como é o caso do inconsciente tomado na perspectiva freudiana. Conforme ressalta Ram Mandil, o inconsciente lacaniano poderia ter como princípios “a indeterminação, a descontinuidade, a antecipação da certeza e a produção de um ininterpretável residual, índices de uma incidência sobre a determinação, sobre a atemporalidade e sobre o horizonte de continuidade do inconsciente freudiano”. (MANDIL, 2004).

Feitas essas considerações, podemos afirmar que seja pela crítica endereçada ao *Nouveau Roman*, seja pelo valor atribuído aos sordidíssimos do retórico Albúcio, seja ainda pelo resgate do efeito de surpresa que a técnica do retórico Latrão produzia, o que se constata é a tessitura gradativa de uma concepção de romance e da noção de ficção realizada por Pascal Quignard.

2.2.3 Retórica especulativa: nas trilhas de Frontão e de Longino

Composto de seis curtos “traités” e considerado um marco no percurso literário de Quignard, *Rhétorique spéculative* (1995) é um divisor de águas na extensa obra do escritor, uma vez que, nesse livro, Quignard inclui explicitamente sua produção na linhagem de uma tradição marginal, não canônica. E ele o faz recorrendo ao retórico latino Frontão e ao grego Longino. O primeiro ensaio de *Rhétorique spéculative*, “Frontão”, dedicado ao retórico latino Marco Cornélio Frontão,⁷² traz, já no primeiro parágrafo, uma afirmação contundente:

⁷² Marcus Cornélius Frontão nasceu por volta do ano 95, em Cirta, que pertencia à Numídia romana (hoje, território argelino). Ele estudou provavelmente em Alexandria e mais tarde em Roma, com o retórico Denys le Petit e com o filósofo estóico Athénodote. Frontão foi um advogado notório, o que lhe permitiu abrir uma escola de retórica e chegar à função de preceptor imperial. Ao final de sua vida, já doente, dedicou-se exclusivamente à literatura e à eloquência. O que resta de seus discursos reduz-se a poucas páginas. Ele foi um dos grandes mestres da arte da oratória, como atestam Aulu-Gelle, Macrobo, São Jerônimo, Sidoine

“Chamo de retórica especulativa a tradição letrada antifilosófica que corre sobre toda a história ocidental desde a invenção da filosofia. Dato o seu aparecimento teórico em Roma, em 139. O teórico dessa tradição foi Frontão” (QUIGNARD, 1995, p. 13).⁷³

Segundo Quignard, Frontão teria sido um dos preceptores do imperador Marco Aurélio, juntamente com Apolônio e Quinto Júnio Rústico. As cartas de Frontão consistiam em exortações veementes, verdadeiros apelos com o objetivo de exaltar a “coisa literária” e advertir o jovem imperador quanto aos engodos da filosofia. Conforme Quignard, Frontão teria escrito a Marco Aurélio: “Acontece que o filósofo pode ser impostor e o amator de letras pode não sê-lo. Por outro lado, sua investigação própria é mais profunda por causa da imagem” (QUIGNARD, 1995, p. 13).⁷⁴

A arte das imagens, chamadas por Marco Aurélio de *icônes* (grego) e por Frontão *images* (latim) ou, algumas vezes, *metaforas* (em grego filosófico), “consegue, ao mesmo tempo, desassociar a convenção em cada língua e permite associar novamente a linguagem ao fundo da natureza” (QUIGNARD, 1995, p.13-14).⁷⁵

Ao recorrer aos escritos de Frontão, Quignard declara que sua proposta não consiste em explorar obras suntuosas e antiquíssimas que precederam a filosofia – sânscritas, mesopotâmicas, chinesas, egípcias, bíblicas, pré-socráticas. Ele considera que as páginas do retórico latino examinadas no contexto desse ensaio são a primeira declaração de guerra que

Apolinaire e Jean de Salisbury. Contudo, é graças a sua correspondência que Frontão tornou-se conhecido na modernidade. Um erudito, Angelo Mai, redescobriu suas cartas num palimpsesto do século X e conseguiu decifrá-las, publicando-as em 1823. A correspondência de Frontão, redigida em grego e em latim, mostra a que ponto ele foi indispensável ao desenvolvimento intelectual de Marco Aurélio. Frontão desejava fazer do jovem imperador um orador perfeito. Por sua vez, Marco Aurélio recusou-se a aprofundar a arte oratória. No entanto, enquanto prosseguia sua formação junto do velho retórico, o imperador aprendeu a retórica latina. Os ensinamentos de Frontão compreendiam: a leitura aprofundada de autores pré-clássicos (Plauto, Caton, Gracchus e Lucrécio), a análise da prosa arcaica de Sallustre e o estudo de alguns autores clássicos, tais como Laberius e Cícero. Marco Aurélio praticava igualmente a escrita poética (unicamente em hexâmetros), tendo Virgílio como modelo. Frontão ensinava a tradução do grego e do latim e a busca de sinônimos, de palavras raras e de argumentos. Ele ensinava igualmente a “desconstruir” grandes metáforas e a construir comparações sólidas e pertinentes de maneira bastante singular. Frontão invertia o processo natural da criação das metáforas: em seu ensino, o pensamento decorria da imagem (*eikones*). Marco Aurélio devia, assim, desenvolver argumentos favoráveis e contrários (*controuersiae*) às imagens propostas por Frontão. O velho retórico privilegiava os “elogios paradoxais”. Tais elogios consistiam, em geral, em sustentar uma tese quase insustentável, e é desse modo que o texto deveria evoluir. É nessa tensão que o autor deveria desenvolver seu argumento a fim de levar o leitor aos prazeres incertos da retórica pura. O elogio paradoxal consiste igualmente em louvar o que não merece ser louvado, seja porque o objeto considerado é insignificante (como a fumaça e a poeira), seja porque ele é geralmente depreciado (como a negligência ou o excesso). (Cf. FRONTÃO, 2007. p. 7-13).

⁷³ “J’appelle rhétorique spéculative la tradition lettrée antiphilosophique qui court sur toute l’histoire occidentale dès avant l’invention de la philosophie. J’en date l’avènement théorique, à Rome, en 139. Le théoricien en fut Frontão.”

⁷⁴ “Il se trouve que le philosophe peut être imposteur et que l’amateur de lettres ne peut l’être. Le littéraire est chaque mot. D’autre part, son investigation propre est plus profonde à cause de l’image.”

⁷⁵ L’art des images [...] “à la fois parvient à désassocier la convention dans chaque langue et permet de réassocier le langage au fond de la nature.”

manifesta claramente a existência de uma oposição irreconciliável entre literatura e tradição filosófica:

Não precisamos nos endereçar ao Oriente, ao taoísmo chinês, ao zen budismo para pensar com mais profundidade ou para nos desfazermos das aporias da metafísica dos gregos e da teologia dos cristãos, enfim, do niilismo dos modernos: uma tradição constante, esquecida, marginal – por ser intrépida –, perseguida – por ser recalcitrante –, nos leva à nossa própria tradição, vinda do fundo dos tempos, precedendo a metafísica, recusando-a uma vez que ela foi constituída (QUIGNARD, 1995, p. 18).⁷⁶

A expressão “é um literário” não deve, segundo Quignard, ser tomada como um insulto. Para ele, o termo deve, ao contrário, ser inserido no contexto de uma tradição letrada na qual a letra é tomada *à la littera*. Para essa tradição de letrados perseguidos e marginais, na qual estão incluídos Frontão, Latrão, Albúcio e outros, a *littera* é o órgão próprio do “ser homem”. Algumas recomendações do velho preceptor podem ilustrar essas afirmações. Frontão a Marco Aurélio:

Vai à fonte da filosofia e não à filosofia, repete Frontão a Marco. Nunca deixe que se perca na filosofia, o ritmo, a voz que ali fala e o *psophos* remanente e emotivo no qual ela toma a sua via. Repele suas dissertações deformadas, disformes (*sermones gibberosos retortos*). Pela escolha das palavras, pela novidade do antigo que está no fundo da alma, do arcaico que está no fundo do ímpeto, abandonando-te à investigação própria das imagens, eu te faço penetrar não apenas no poder (*potestas*), mas na potência (*potentia*) do dizer (*in dicendo*) (QUIGNARD, 1995, p. 27-28).⁷⁷

[...] A Cícero faltam palavras inesperadas, inopinadas (*insperata adque inopinata verba*). Chamo de inesperada a palavra cujo aparecimento surpreende o leitor ou o auditor para além de sua esperança (*praeter spem*), a palavra cuja supressão deixaria no abandono, a palavra que vem como um rosto de antepassado, a palavra que se ergue como uma *imago* durante o sono (QUIGNARD, 1995, p. 42-43).⁷⁸

O imperador Marco Aurélio não se tornou o retórico imaginado por Frontão, já que seu interesse pela filosofia, mais precisamente pelo estoicismo, prevaleceu. Contudo, os dois

⁷⁶ “Nous n’avons pas besoin d’aller nous adresser à l’Orient, au taoïsme chinois, au bouddhisme zen pour penser à plus de profondeur ou pour nous défaire des apories de la métaphysique des Grecs puis de la théologie des chrétiens, enfin du nihilisme des Modernes: une tradition constante, oubliée, marginale parce que récalcitrante, nous porte dans notre propre tradition, venant du fond des âges, précédant la métaphysique, la récusant une fois qu’elle se fut constituée.”

⁷⁷ “Va à la source de la philosophie et non à la philosophie, répète Fronton à Marcus. N’égare jamais dans la philosophie le rythme, la voix qui parle et le *psophos* rémanent et émotif auquel elle emprunte. Repousse ses dissertations bossuées, contournées (*sermones gibberosos, retortos*). Par le choix des mots, par la nouveauté de l’ancien qui est au fond de l’âme, de l’archaïque qui est au fond de l’élan, en t’abandonnant à l’investigation propre aux images, je t’ai fait pénétrer non seulement dans le pouvoir (*potestas*) mais dans la puissance (*potentia*) du dire (*in dicendo*).”

⁷⁸ “Cicéron manque de mots inespérés, inopinés (*insperata adque inopinata verba*). J’appelle inattendu, inespéré, le mot dont l’apparition frappe le lecteur ou l’auditeur au-delà de son espoir (*praeter spem*), le mot dont le retranchement laisserait abandonné, le mot qui vient comme un visage d’ancêtre, le mot qui se dresse comme une *imago* au cours du sommeil.”

homens mantiveram uma correspondência que se estendeu de 139, época em que Marco Aurélio se tornou seu aluno, até 166, ano da morte de Frontão. Essa correspondência fornece detalhes preciosos sobre a vida familiar e pessoal de Marco Aurélio. Ela é, ao mesmo tempo, um testemunho da grande amizade que unia os dois homens, amizade que ficou fragilizada em alguns momentos, principalmente por volta de 147, quando Marco Aurélio “se converteu” à filosofia.

A leitura que Quignard propõe dos textos de Marco Aurélio é bastante singular. Para o escritor francês, toda a obra deixada pelo imperador romano consiste numa coletânea, numa lista de imagens vitais, especulativas, associativas, devendo ser lida sob essa perspectiva. Segundo Quignard, se Marco Aurélio escolheu ler Lucrécio, Epicteto ou Heráclito, é porque as obras desses autores eram as que mais forneciam imagens; ele chega até a afirmar que a escrita das imagens efetuada pelo imperador era um exercício mental próximo do romance. Quignard se refere a Marco Aurélio como um imperador romancista e distingue um pequeno fragmento de sua obra:

Vê o que eles são quando comem (*esthiontes*). Vê o que eles são quando dormem (*katheudontes*). Vê o que eles são quando se acasalam (*ocheuontes*). Vê o que eles são quando defecam (*apopatountes*). Imagina. Prossegue teu trabalho de imagens. Mistura as identidades. Brinca em te representar os vivos sob as identidades dos mortos. Depois, que te venha este pensamento: ‘*Pou oun ekeinoi?*’ (Onde estão eles, então?). Em seguida, traz a resposta: ‘*Oudamou è hopoudè*’ (Em lugar nenhum e em qualquer lugar) (QUIGNARD, 1995, p. 55).⁷⁹

Marco Aurélio não deixava de acolher as recomendações de seu preceptor; ele se dedicava ao método utilizado por Frontão e lhe submetia suas *icônes*: “*Ego quoque hodie a septima in lectulo nonnihil legi. Nam eikonas decem ferme expedivi...*” (Eu, eu li bastante hoje; estou em minha cama desde a sétima hora; quase terminei dez imagens. Resta a nona, na qual tropeço).⁸⁰ Frontão lhe respondia encontrando sempre a *icône* mais hábil, mais desconcertante, mais fulgurante e mais curta.

Quignard se interessa pela correspondência entre os dois latinos na medida em que extrai desses textos uma concepção da letra e do literário que vai ao encontro de seu projeto literário, concepção que, como veremos, parece estar estreitamente vinculada à natureza e ao

⁷⁹ “Vois ce qu’ils sont lorsqu’ils mangent (*esthiontes*). Vois ce qu’ils sont lorsqu’ils dorment (*katheudontes*). Vois ce qu’ils sont quand ils s’accouplent (*ocheuontes*). Imagine. Poursuis ton travail d’images. Mêle les identités. Joue à te représenter les vivants sous les identités des morts. Ensuite que te vienne cette pensée: ‘*Pou oun ekeinoi?*’ (Où sont-ils donc?). Puis apporte la réponse: ‘*Oudamou è hopoudè*’ (Nulle part et n’importe où).”

⁸⁰ “Moi, j’ai assez lu aujourd’hui; je suis dans mon lit depuis la septième heure; j’ai presque achevé dix images. Reste la neuvième sur laquelle je bute.”

próprio corpo. Vale lembrar que Quignard se inclui nessa linhagem que ele chama de “retórica especulativa”. Nesse sentido, o comentário feito de uma das *icônes* mais sutis de Marco Aurélio ilustra bem a singularidade de sua leitura. O imperador escreve que as rachaduras formadas sobre o pão e que não foram desejadas pelo padeiro, atraem, sem razão, o olhar e excitam mais o apetite do que o resto do pão. Marco Aurélio diz que as rachaduras do pão são como goelas abertas das feras. A passagem isolada por Quignard é a seguinte:

Ao assar, o pão se racha em alguns lugares e essas rachaduras (*diechonta*) se produzem contra a arte do padeiro. Os figos muito maduros (*syka ôraiotata*) que se entreabrem igualam a explosão da azeitona podre. A fronte dos leões (*to episkynion tou leontos*), o rosto dos velhos (*gerontos*), a espuma que escapa do focinho dos javalis (*o tôn syôn ek tou stomatos rheôn aphros*) estão longe de serem belos e, no entanto, apresentam um atrativo (*psychagogeï*) (QUIGNARD, 1995, p. 49).⁸¹

Seja mediante as rachaduras do pão, seja mediante as rugas dos velhos, seja mediante um figo apodrecendo, a *icône* evoca o ponto limite onde a vida deixa entrever a morte. E a proximidade da morte evocaria, por sua vez, a sensação de apetite e o sentimento de beleza. A beleza, nesse ponto em que ela atrai o olhar, separa, segundo Marco Aurélio, o “tempestivo” e o “intempestivo”; nas imagens descritas, a morte aparece como tempestiva, isto é, excitante e tentadora por advir no tempo devido, oportuno.

Nas palavras de Quignard: “Essa beleza sem *logos* é uma *hôra*, uma propriedade da estação. Ela é uma *akmè*, uma maturação do tempo próprio, uma *tempestatas*” (QUIGNARD, 1995, p. 50).⁸² E ele estabelece um paralelo entre o retórico Albúcio, os seus sordidíssimos e as proposições de Marco Aurélio: entre as *tempestatas* e os *sordidissima*, haveria um ponto de convergência, isto é, tudo que nos emociona por perturbar imensamente o nosso desejo. Nesse sentido, os acidentes da natureza fariam a humanidade se lembrar do acidente da própria natureza: os detritos da caça, os pedaços de carne das presas, ou seja, a boca escancarada das feras. A morte é o testemunho de uma antiga vida devoradora; ela é a própria fera com a boca escancarada.

Quignard declara que, nos livros de Marco Aurélio, a natureza é definida ao mesmo tempo como *universitas* e como *metamorphôsis*, e o que a *physis* tem de mais precioso é a transformação (*metabolè*) tumultuosa. Outra *icône* de Marco Aurélio é igualmente

⁸¹ “Le pain par endroits en cuisant se fendille et ces fentes (*diechonta*) se produisent à l’encontre de l’art du boulanger. Les figues très mûres (*syka ôraiotata*) qui s’entrouvrent égalent l’éclat de l’olive pourrie. Le front des lions (*to episkynion tou leontos*), la tête des vieillards (*gerontos*), l’écume qui s’échappe du groin des sangliers (*o tôn syôn ek tou stomatos rheôn aphros*) sont loin d’être beaux et cependant présentent un attrait (*psychagogeï*).”

⁸² “Cette beauté sans *logos* est une *hôra*, une propriété de la saison. Elle est une *akmè*, une maturité du temps propre, une *tempestatas*.”

representativa: o todo é uma torrente tempestuosa (*cheimarros*) que arrasta tudo em sua passagem; ele é aumentado pela tempestade incessante e acaba por arrastar a si próprio. É dessa forma, escreve o imperador, que o fabricante persiste no fabricado.

Valendo-se da leitura dos dois retóricos, Quignard propõe uma definição de literatura bastante particular. Ele diz: “A *litteratura* é o cuidado atômico das *litterae*” (QUIGNARD, 1995, p. 44).⁸³ O literário seria o percurso que vai da convenção ao fundo biológico do qual a letra nunca se separou, ou, como disse Frontão, a arte das imagens permite, ao mesmo tempo, desassociar a convenção em cada língua e associar novamente a linguagem ao fundo da natureza. A particularidade da leitura de Quignard se deve ao fato de ela sustentar que é o próprio corpo que investiga na linguagem. E, corroborando as teses de Frontão, ele sugere que os literários não devem se identificar com a linguagem *in flore* (os sistemas) nem tampouco com a linguagem *in herba* (a língua vernacular), mas com a linguagem *in germine*, a semente originária germinativa, com a *littera*, a substância literal e *pathique* da linguagem. Podemos dizer que Quignard adota as exortações de Frontão ao jovem imperador na medida em que, ali, a filosofia é rejeitada por ser um instrumento que desvia da predação própria da linguagem, excluindo o *pathos* que lhe é inerente.

No mesmo ensaio, Quignard propõe uma leitura do *Peri Hypsos (Do Sublime)* do chamado Pseudo-Longino – autor grego contemporâneo de Tibério, que teria vivido um século antes de Frontão, aproximadamente. Dessa obra lacunar, Quignard diz tratar-se de “um grande livro disforme sobre a criação literária considerada como arte suprema” (QUIGNARD, 1995, p. 56-57).⁸⁴

Certas passagens do *Peri hypsos* isoladas por Quignard são reveladoras quanto às razões que o levaram a atribuir tal importância à obra de Longino; essas passagens, mais do que quaisquer outras extraídas de outros autores, parecem fundamentar o projeto literário quignardiano e inscrevê-lo na tradição “retórica especulativa”.

Inicialmente, Quignard dirá que *Do Sublime* é, antes de tudo, “um tratado sobre o *tonos*, sobre a tensão, sobre a *intonatio*, sobre a trovoadas, sobre a *energeia* própria à linguagem” (QUIGNARD, 1995, p. 56).⁸⁵ Essas afirmações são comparáveis às passagens isoladas por ele nas obras de Frontão e de Marco Aurélio, anteriormente mencionadas. Ao que parece, trata-se, para Quignard, de trazer para o primeiro plano o aspecto “físico”, ou a

⁸³ “La *litteratura* est le souci atomique des *litterae*.”

⁸⁴ “C’est un grand livre informe sur la création littéraire considérée comme art suprême.”

⁸⁵ “Un traité du *tonos*, de la tension, de l’*intonatio*, du tonnerre, de l’*energeia* propre au langage pour peu qu’il devienne quête de la profondeur et des limites supérieures ou inférieures (sublimes ou sordidissimes) de l’expérience humaine.”

própria “natureza”, que se encontra na origem da linguagem, uma vez que somente a literatura seria capaz de veicular tal dimensão.

Quignard enfatiza igualmente que *Do Sublime* é “uma coletânea de ícones reunindo os cimos do logos” (QUIGNARD, 1995, p. 56).⁸⁶ Da frase extraída do *Peri Hypsos* – “O sublime (*hypsos*) é de certa forma o ponto mais alto, a eminência (*akrotès*) do discurso (*logos*)” (LONGINO, 1996, p. 44) –, Quignard desenvolverá uma leitura que nos interessa na medida em que, nela, a letra e o literário incluem a *physis* na qual se originam. Dessa forma, ao retomar as teses de Longino, o escritor francês dirá: “Não há limites para a *physis* tornada voz. Não há fronteiras entre o inato indistinto e o adquirido passional, entre o dom do escritor e a técnica lingüística, entre o dado biológico e a função investigadora dos paradoxos e das imagens” (QUIGNARD, 1995, p. 57).⁸⁷ Para apoiar sua releitura do retórico, Quignard isola o seguinte trecho do *Peri hypsos*: “Pois a arte é então acabada quando parece ser da natureza e, inversamente, a natureza atinge o fim quando envolve a arte sem que se veja. (LONGINO, 1995, p. 78). A arte ensina, e esse é o ponto capital (*kyriôtaton*), que há, no logos, certas particularidades que têm a *physis* como único fundamento. E Quignard insiste sobre este aspecto: “É o cimo da linguagem que dá passagem à camada originária” (QUIGNARD, 1995, p. 57).

Jackie Pigeaud diz, em sua introdução à obra de Longino, que é preciso, efetivamente, levar em conta que a questão enunciada desde o início por Longino é essa da relação da natureza (*physis*) com a técnica, ou arte. Essa relação não deve ser concebida como um antes e um depois, mas “em ato” (LONGINO, 1996, p. 11). Seria preciso entender como esses dois aspectos se articulam. “É o que distingue Longino de um simples retórico” (LONGINO, 1996, p. 11). [...] “Se ele não estivesse preocupado apenas com o estilo sublime, teria podido contentar-se em refletir sobre figuras. Mas é a essência do sublime que o interessa, concebido como realizado nas obras” (LONGINO, 1995, p. 11-12).

Outra tese de Longino foi também observada por Quignard: o sublime não conduziria o auditor à persuasão, mas à exaltação. “Pois não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes. Seguramente por toda parte, acompanhado do choque, o maravilhoso sempre supera aquele que visa a persuadir e a agradar” (LONGINO, 1995, p. 44). Para Quignard, “o grande poeta ou o grande prosador buscam a palavra extática. A

⁸⁶ “*Du Sublime* est encore un recueil d’icônes, rassemblant les ‘cimes’ du logos.” “Le sublime (*hypsos*) est la cime la plus haute (*akrotès*) du logos.”

⁸⁷ “Il n’y a pas de bornes à la *physis* faite voix. Il n’y a pas de frontière entre l’inné fusionnel et l’acquis passionnel, entre le don de l’écrivain et la technique linguistique, entre la donne biologique et la fonction investigatrice des paradoxes et des images.”

linguagem em seu cimo faz oscilar o *thauma* (a surpresa, admiração) e a *ekstasis* (o êxtase) e dá ao pensamento a sensação de luz” (QUIGNARD, 1995, p. 57).⁸⁸ Já para Longino, “sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu” (LONGINO, 1995, p. 51).

Segundo Quignard, a expressão latina *sublimis* não seria a melhor tradução da palavra grega *hypsos*. *Hypsi* “é o que está acima, o alto mar, a eminência, isso com relação ao que está abaixo, isso com relação ao que está longe. O sublime é o que sai para fora, é o que se estende e se tensiona como durante o desejo masculino” (QUIGNARD, 1995, p. 58).⁸⁹ E o que nos parece surpreendente na leitura que faz Quignard é que, no estilo sublime proposto por Longino, não seria propriamente a altura, a eminência ou o abismo os verdadeiros objetos do sublime; a emoção como “vertigem mortal” é o que o amador das belas letras procura. Nesse sentido, o estilo “não está ligado à forma do que é dito, ele está tampouco ligado ao conteúdo grandiloquente ou sordidíssimo do que é mostrado, ele está ligado à energia pré-lingüística que ele tensiona na organização do prazer e da dor” (QUIGNARD, 1995, p. 65).⁹⁰

Para encerrar a série de fragmentos recolhidos por Pascal Quignard na obra de Longino, valeria a pena mencionar a tradução que ele propõe para a expressão “estilo sublime”, estudado e defendido por Longino. Considerando que, em *Do Sublime*, Longino recomenda o emprego das figuras de linguagem mais aptas a romper as ligações que a linguagem efetua, Quignard afirma que o interesse do estilo sublime está, mais precisamente, na capacidade da própria linguagem de desligar, de desorganizar o que foi ligado: “É o *logos* rompendo o *legein* que está em sua origem” (QUIGNARD, 1995, p. 65).⁹¹ O sublime, ou o estilo “a pique”, como prefere Quignard, é a linguagem que, como a imagem de uma queda brusca, comunica e veicula o que se encontra em sua natureza. Quignard:

A língua ordinária diz: ‘Esta mulher, esta coisa, este acontecimento cai em cima da hora (*à-pic*). É o que traduziria melhor a palavra *hypsos*, muito melhor do que a palavra latina *sublimis*. O em cima da hora é o *kairos*. O em cima da hora é o que se abre sob o humano na forma de abismo, como a falésia que cai bruscamente. O

⁸⁸ “Le langage à sa cime fait osciller le *thauma* (l’étonnement, l’admiration) et l’*ekstasis* (l’extase), et procure à la pensée la sensation de la lumière.”

⁸⁹ “*Hypsi*, c’est le en-haut, la haute mer, l’éminence, ce par rapport à quoi on est en dessous, ce par rapport à quoi on est loin. Le sublime est ce qui saille, ce qui tend et se tend comme lors du désir masculin.”

⁹⁰ “Le style n’est pas lié à la forme de ce qui est dit, pas plus qu’il n’est lié au contenu grandiloquent ou sordidissime de ce qui est montré, il est lié à l’énergie prélinguistique qu’il tend dans l’organisation du plaisir et de la douleur.”

⁹¹ “C’est le *logos* déchirant le *legein* qui est à sa source.”

humano foge do abismo. Somente o logos o traz de volta. É por essa razão que o em cima da hora é tão raro em cada época do mundo' (QUIGNARD, 1995, p. 67-68).⁹²

As questões discutidas neste capítulo se articulam em torno de dois eixos principais. Primeiramente, Quignard considera insatisfatória a forma romanesca surgida com a modernidade, forma que deixaria a desejar quanto à dimensão imaginária, o que, a seu ver, conferiria aos romances aspecto estereotipado e até mesmo pretensioso. Ele se refere, sobretudo, aos romances produzidos ao longo do século XIX. A crítica que faz não é, certamente, generalizada, e, nesse sentido, Quignard explicita os critérios de sua apreciação: a técnica romanesca de Stendhal em sua obra-prima *A cartuxa de Parma* (1839), por exemplo, parece-lhe muito mais próxima de sua concepção de romance do que *Bouvard et Pécuchet* (1881), de Flaubert. Quignard diz admirar Flaubert, o que não significa ter afinidades ou mesmo gostar do que ele produziu.

Para Quignard, “há romance ali onde há função de *fides*: acredita-se no que acontece”⁹³ (QUIGNARD, 1995, p. 245). Nesse sentido, os romances de Stendhal seriam, para ele, mais “verdadeiros”, se podemos nos exprimir assim, visto que a função imaginária e o jogo com a verossimilhança se encontram, ali, em um ponto de tensão máxima. Na verdade, o que nos parece estar no horizonte das inquietações e das críticas de Quignard quanto à função romanesca é a relação da obra com o leitor, isto é, trata-se, no romance, de um *playing*; “não se trata de ser sábio, ou seja, de se proteger, se defender, ser medroso, mas de ser surpreendente”⁹⁴ (QUIGNARD, 1995, p. 241). O romance é concebido por nosso autor como uma formação do inconsciente, o que equivale a dizer que tanto do ponto de vista da escritura como da leitura alguma coisa deve sempre escapar do controle e causar um efeito de surpresa.

Um segundo desdobramento da questão pode ser contemplado com base na discussão que acabamos de trazer. Paralelamente à crítica endereçada ao romance considerado como produto da modernidade e ao questionamento das correntes e dos movimentos literários predominantes nos séculos XIX e XX (romantismo, surrealismo, *Nouveau Roman*, e outros), Quignard fundamenta sua concepção de romance e da coisa literária, prioritariamente, na retórica latina. Esse é um dos pontos mais instigantes da contribuição do autor para a

⁹² “La langue ordinaire dit: ‘Cette femme, cette chose, cet événement tombent à pic’. C’est ce qui traduirait mieux le mot de *hypsos*, bien mieux que le latin *sublimis*. L’ à-pic est le *kairos*. L’ à-pic est ce qui s’ouvre sous l’humain comme abîme, comme la falaise tombe à-pic. L’humain fuit l’abîme. Le logos seul l’y ramène. C’est pourquoi l’ à-pic est si rare à chaque époque du monde.”

⁹³ “Il y a Roman là où il y a fonction de *fides*: on croit à ce qui se passe.”

⁹⁴ “Il ne s’agit pas d’être savant c’est-à-dire protégé, défensif, peureux, mais d’être bouleversant.”

literatura contemporânea. O desvio que ele faz pelo passado se justifica pela procura da *letra viva*, e não da *letra morta*, ao contrário do que se poderia crer.

Nesse sentido, o que parece interessá-lo no detalhe insignificante não é a insignificância pela insignificância, da mesma forma que, nos autores marginais, o que parece atraí-lo não é a marginalidade pela marginalidade; se esse fosse o caso, a obra de Quignard reduzir-se-ia a um puro exercício de erudição. O que parece estar em questão para o escritor é a dimensão altamente subversiva veiculada pelo que é tido por insignificante, por marginal ou considerado resto, isto é, pelas obras e pelos autores que, por motivos diversos, não se incluíram na tradição. Como declara Quignard:

Esse desvio pelo passado é uma caçada às formas. Remexo as obras mortas como um focinho ou um bico que busca os pedaços mais mornos. Minha estética é uma estética roubada. É aquela dos antigos romanos. É aquela dos antigos chineses. É aquela dos gaviões também: sempre que vejo alguma coisa se mexer, e que me emociona, me precipito. E pego⁹⁵ (QUIGNARD, 1995, p. 238).

Algumas figuras da poética quignardiana examinadas no contexto do próximo capítulo tratarão, mais detalhadamente, dos aspectos ora evocados.

Em *A invenção do romance* (2005), Jacyntho Lins Brandão repertoria as diversas visões teóricas elaboradas acerca do romance. Para a maioria dos teóricos e dos críticos, o romance é, efetivamente, considerado um produto da modernidade. Assim, “ele é a epopéia da modernidade” e “nasce como testemunha de um declínio, a Idade Média” (SHÜLER *apud* BRANDÃO, J., 2005, p. 23); “ele é a forma da virilidade madura, por oposição à infantilidade da epopéia” (LUKÁCS *apud* BRANDÃO, J., 2005, p. 24). Outros autores – Benjamin, Kristeva e Thibaudet, para citar apenas alguns – reconhecem no romance uma forma narrativa eminentemente moderna, mas cujos fundamentos podem remontar à Antiguidade. Sob essa ótica, *D. Quixote de la Mancha*, de Cervantes (1547 – 1616), é considerada, pela maioria dos críticos contemporâneos, a primeira grande obra do gênero romanesco.

Ora, Bakhtin defende uma posição totalmente contrária. Segundo o filósofo e linguista russo, o romance é, essencialmente, um “gênero em formação”. Para ele, “a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN *apud* BRANDÃO, J., 2005, p. 24). As questões relativas à existência do “romance grego antigo”, discutidas por Jacyntho Lins Brandão no

⁹⁵ “Ce détour par le passé est une chasse aux formes. Je fouille les oeuvres mortes à l’égal d’un museau ou d’un bec qui cherche les morceaux les plus tièdes. Mon esthétique est une esthétique volée. C’est celle des anciens Romains. C’est celle des anciens Chinois. C’est celle des bondrées aussi: dès que je vois quelque chose qui bouge et qui m’émeut, je fonds. Je prends.”

livro acima mencionado, interessam-nos na medida em que interrogam as relações da palavra com o fenômeno. Em outras palavras, ainda que o romance tenha sido denominado como tal, somente a partir do século XII, seria possível afirmar que ele já existia. Para fundamentar tal afirmação, teríamos de considerar essencialmente dois aspectos da questão, quais sejam: a oposição entre *romanice* e *latine loqui* e o aspecto ficcional presente desde os primórdios desse gênero narrativo.

Romanice, advérbio que se transformou em *romance*, opunha-se à língua latina propriamente dita (*latine loqui*).⁹⁶ Segundo Brandão, os romances, “ao utilizarem a língua comum, destinavam-se a um público mais amplo e mais eclético, o que é um fato importante do ponto de vista da recepção” (BRANDÃO, J., 2005, p. 25). Outros discursos como o filosófico, o jurídico e o científico se classificavam no âmbito do *latine*. A oposição apontada por Brandão entre o *romanice / romance* e o *latine loqui* nos remetem ao que se encontra excluído do cânone, a essa forma literária frequentemente decantada por Pascal Quignard.

O segundo ponto para o qual chama a atenção Brandão é o fato de o termo “romance” implicar, desde a sua origem, “uma modalidade de gênero narrativo ficcional, cuja intencionalidade básica seria o divertimento, já que os gêneros *verdadeiros* continuariam na esfera do *latine loqui* por muitos séculos” (BRANDÃO, J., 2005, p. 25-26). Também nesse contexto, encontramos ressonância com as teses quignardianas, sobretudo quando Quignard atesta que para ele o romance é um gênero suscetível de incluir os que os outros rejeitaram. Um receptáculo de dejetos oriundos do discurso formal ou normalizador.

Da discussão sobre as origens do gênero romanesco, interessa-nos, sobretudo, apontar que Quignard o inscreve numa genealogia longa, uma vez que faz equivaler *declamatio* e *satura*. Também os retóricos latinos que traz à baila são considerados por ele como romancistas. Sendo assim, é preciso dizer que a concepção de romance quignardiana é muito singular, visto que está atrelada muito mais à sua função do que à sua forma. Não é a delimitação da questão genérica que o interessa, e sim o que ele veicula, isto é, o aspecto subversivo da letra.

⁹⁶ Sobre o assunto, ver também Roegiest (2006. p. 16-19).



Naples, Museo Archeologico Nazionale. Fresque provenant de la maison des Dioscures à Pompéi. Persée délivrant Andromède, les fers encore aux poignets.

3 FIGURAS DA POÉTICA QUIGNARDIANA

São múltiplas as figuras que compõem a extensa produção de Pascal Quignard. Por essa razão, seria interessante enfatizar que quaisquer que sejam os temas de predileção do autor ou o modo narrativo ao qual recorra, o tom poético é o que se destaca na obra. Sem dúvida alguma, a concepção de Quignard sobre a “língua” e a “linguagem” marcou os seus primeiros textos e pode ser considerada figura de sua poética; porém, se considerarmos o conjunto de suas publicações com base em uma visão panorâmica, haveremos de constatar que outras figuras vieram acrescentar-se a essas.

Embora possamos evocar os diversos elementos da poética de Quignard – a memória, o perdido, a origem, a predação, o tempo, a música, o silêncio –, trataremos particularmente das figuras do “sordidíssimo” e do “outrora” (*jadis*) por considerar que condensam, de certa forma, a maioria das figuras que se perfilam na obra. “Sordidíssimo” e “outrora” são circunscritos no contexto de nossa pesquisa a fim de que, por esse fio condutor, possamos vislumbrar a constelação dos elementos que formam a prosa poética do autor. As “travessias órficas” são também consideradas por nós algumas das figuras nucleares da obra, uma vez que as referências ao mito de Orfeu nos escritos quignardianos são abundantes. Neste capítulo, o tema das travessias órficas pretende articular o “sordidíssimo” e o “outrora”, ou seja, o detalhe sórdido, que na obra assume vários aspectos, é perdido e reencontrado mediante um movimento que se eterniza, tal uma palavra que se encontra e que novamente se perde.

É preciso dizer que o procedimento escritural de Quignard é bastante singular. Em estudo crítico dedicado à obra quignardiana, Dominique Rabaté lembra que um dos procedimentos de escritura mais recorrentes do escritor francês é a parataxe, isto é, a sequência de frases justapostas sem conjunção coordenativa. Não apenas as frases são marcadas pela parataxe, como os capítulos também são paratáticos. Podemos estender tal procedimento à totalidade da obra de Quignard e dizer que o conjunto dos textos quignardianos tem aspecto assindético. O assíndeto, essa ausência de conjunção coordenativa, marca o texto na dimensão das frases, das orações, dos capítulos. A nosso ver, tal procedimento pode ser estendido à obra em toda a sua extensão, visto que a falta de coordenação existe também entre os volumes publicados – o que dificulta justamente a classificação da obra. Rabaté considera que “o efeito poético dessa parataxe generalizada (entre as frases, entre os capítulos) está na distensão dos laços, nos silêncios que isso faz

nascer. Uma espécie de lítotes habita assim o romance que vibra com alguma coisa a mais do que ele diz.”⁹⁷ (RABATÉ, 2008, p. 55-56).

Contudo, não é pelo viés da técnica ou do procedimento escritural que abordaremos as figuras da obra quignardiana. O que chamamos “figura” na obra de Quignard não coincide necessariamente com a figura tal como a retórica clássica a concebe. O que aqui denominamos “figuras” são os *topoi*, isto é, temas recorrentes que permeiam a obra em toda a sua extensão, são também imagens matriciais que condensam temas mediante uma *mise en abîme* vertiginosa: a imagem da mãe petrificada pela palavra perdida, o fascínio pela noite e pelo silêncio, a imagem inexistente da origem que apenas a linguagem pode sugerir, ou seja, uma memória sem imagem. As figuras da obra quignardiana devem, antes de tudo, ser deduzidas, uma vez que não se oferecem ao leitor em uma primeira abordagem. Nisso, podem ser comparadas a uma presa constantemente espreitada, que se deixa apreender para novamente escapar.

A eleição das figuras do “sordidíssimo” e do “outrora” foi feita em função de a poética quignardiana privilegiar a minúcia, a sutileza, o detalhe ínfimo. Além desse aspecto importante da obra, Quignard se dedica a tirar da marginalidade textos e autores negligenciados pela História, artistas que não tiveram suas obras incorporadas à tradição, seja ela literária, seja ela histórica, seja ela artística. Se nos detemos sobre o “sordidíssimo”, é por estimar que essa figura expõe exemplarmente a função da memória tal como Quignard a concebe, isto é, em sua duplicidade essencial: por um lado, o detalhe sórdido desvela o que está na penumbra, o que foi rejeitado, esquecido ou simplesmente menosprezado; por outro, a partir do momento em que o objeto sórdido passa a ter um estatuto agalmático, assim que a sua face sublime aparece e que ele deixa de ser unicamente “abjeto”, o detalhe sórdido acena para a “memória da origem”,⁹⁸ que é perdida. Ao privilegiar a face sublime em detrimento da face abjeta, o sórdido evoca a memória da origem, que, na obra quignardiana, coincide com o lugar do “outrora” (*jadis*).

A figura quignardiana do “sordidíssimo” é, antes de mais nada, uma confluência de figuras e conceitos cuja ressonância encontramos também em outros autores: o conceito de objeto *a*, de Jacques Lacan; a parte maldita, de Georges Bataille; a noção de abjeto desenvolvida por Kristeva e, sobretudo, os *sordidissima*, do retórico latino Albúcio. O

⁹⁷ “L’effet poétique de cette parataxe généralisée (entre les phrases, entre les chapitres) est dans la distension des liens, dans les silences que cela fait naître. Une sorte de litote habite ainsi le roman, qui vibre de quelque chose de plus qu’il ne dit.”

⁹⁸ *Mémoires de l’origine* é o título de um estudo crítico de Chantal Lapeyre-Desmaison dedicado à obra de Quignard (Cf. LAPEYRE-DESMAYSON, 2001).

“sordidíssimo” quignardiano é uma figura essencialmente literária, poética, sem deixar, porém, de contemplar as dimensões filosóficas e psicanalíticas.

Nesse sentido, algumas aproximações podem ser feitas, por exemplo, entre a escrita poética de Quignard sobre o objeto sórdido e as teses desenvolvidas por Julia Kristeva em seu ensaio sobre a abjeção, *Pouvoirs de l'horreur*. Para Kristeva, abjeto é “o que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. O que não respeita os limites, os lugares, as regras. O entre-dois, o ambíguo, o misto” (KRISTEVA, 1980, p. 12).⁹⁹ Em outras palavras, ao atribuir um valor agalmático ao objeto sórdido, ao associar a causa do desejo a coisas pequenas e a detalhes abjetos, Quignard traz para o centro de sua obra toda uma estética do detalhe e da minúcia.

Tal como o “sordidíssimo”, o “outrora” (*jadis*) é uma figura nuclear da obra, e, assim como o “sordidíssimo”, esse *tópos* não se restringe à questão genérica. As reflexões sobre o tempo aparecem desde os primeiros romances do autor, e suas personagens estão às voltas com o “perdido”, condenadas que estão a uma espécie de exílio ou suspensão temporal. O “outrora” rege também o princípio do “Era uma vez”, presente no conto. Essa figura da poética quignardiana ocupa lugar de destaque em sua produção literária, visto que tem estatuto de conceito. Numa linha tênue entre literatura, filosofia e história, o “outrora” quignardiano, quando contraposto ao passado, interroga simultaneamente o tempo social e histórico e o tempo individual de cada sujeito. A figura do “outrora” permite também que a empreitada literária de Quignard possa ser comparada a uma tarefa antropológica. No entanto, como se pode esperar de um poeta, tal tarefa não se assemelha a um estudo sobre a origem e a evolução do homem segundo o modelo da ciência antropológica. A antropologia de Pascal Quignard é poética; ela traz uma concepção singular do gesto da escritura.

Pessoalmente, admito que o que procuro escrevendo é a falha. [...] É a possibilidade de me ausentar de toda apreensão reflexiva de mim mesmo por mim mesmo no instante em que escrevo. É ausentar-me até o tempo em que estava ausente. (QUIGNARD, 1993b, p. 95).¹⁰⁰

⁹⁹ “Ce n’est donc pas l’absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte.”

¹⁰⁰ “Personnellement je conviens que ce que je recherche en écrivant est la défaillance. Et qui n’en serait convaincu en voyant ce que j’écris? C’est cette possibilité de m’absenter de toute saisie réflexive de moi-même par moi-même dans l’instant où j’écris. C’est s’absenter jusqu’au temps où j’étais absent.”

3.1 Sordidíssimo: o valor agalmático do detalhe sórdido

A figura do “sordidíssimo”¹⁰¹ encontra-se em várias obras de Pascal Quignard e está, como se viu, intimamente associada à concepção quignardiana de romance. Os “sordidíssimos” apontam para a função do romance que, segundo o autor, seria essencialmente essa de tocar os afetos, ou seja, fazer ressoar naquele que escreve e naquele que lê o que se tem de mais arcaico e originário. O romance deve tocar a subjetividade do escritor e do leitor no ponto em que são preservados minimamente das influências, da petrificação da linguagem ou da língua nacional, como se expressa algumas vezes Pascal Quignard. Em outras palavras, quando o resto, o marginal, o detalhe ínfimo tem valor de objeto sórdido, eles podem tocar no que o leitor tem de mais íntimo. Assim, em sua obra, o gesto romanesco vincula-se ao sentimento de estranheza do real, isto é, ele visa o que, no sujeito, é refratário à linguagem e às suas significações.

Justamente por ser uma figura “transgenérica”, ou seja, um *tópos* que aparece tanto nos *Petits traités* como nos romances ou nos ensaios, o “sordidíssimo” encontra-se, na obra do escritor francês, sob várias formas e remete a temas diversos: a infância, o primitivo, o resto, o abandono e o luto, o esquecimento, o maravilhoso, o fragmentário e outros. O “sordidíssimo” refere-se também aos artistas e às obras considerados por Quignard marginais; no caso específico da literatura, essa figura articula-se frequentemente a uma linhagem considerada não canônica.

Considerado seja sob o prisma do gênero, seja segundo uma perspectiva temática, o sórdido é, nessa obra, um objeto a-social, privado consequentemente de valor de troca. A nosso ver, esse elemento expõe as diversas figuras que o dejetivo pode assumir; todavia, a particularidade do “sordidíssimo” reside no estatuto agalmático que o autor lhe atribui.

¹⁰¹ Optamos, no contexto desta pesquisa, pelo superlativo “sordidíssimo(s)” para traduzir o francês *sordidissime(s)*, expressão frequentemente usada por Pascal Quignard. O termo *sordidissimes* (no plural e em itálico) é utilizado sempre que nos referirmos ao livro do escritor publicado em 2005, cujo título é *Sordidissimes*. Algumas vezes, Quignard mantém a expressão latina *sordidissima*; nesse caso, quando se tratar de uma citação, manteremos a expressão segundo o original latino. Importa mencionar que, segundo o *Dictionnaire étymologique de la langue française*, de Oscar Bloch e Walther von Wartburg, a expressão *sordide* deriva do latim *sordidus* (de *sordes* “sujeira”). Conforme o *Dictionnaire de Français “Littré” – définitions, citations, synonymes, usage... d’après l’ouvrage d’Émile Littré (1863-1877)*, o adjetivo sórdido significa: sujo, negligenciado, repugnante. O *Littré* propõe ainda outras acepções: torpe, ignominioso, obsceno, inqualificável, maldito, etc. (Cf.: LITTRÉ, 2009). Encontramos no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* os seguintes sentidos para a expressão: 1- que é ou está sujo, que tem sujeira no corpo e na roupa; 2- que provoca asco; repugnante, nojento, asqueroso; 3- que fere a decência, os bons princípios; indecente, indigno, vergonhoso; 4- corrompido pelo vício ou pelo mal; infame, corrupto, etc. (Cf. INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2007). O *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, traz, além das acepções já citadas, os termos abjeto, miserável, indecente e indecoroso (Cf.: FERREIRA, 1986).

Trataremos dessa figura maior da poética de Quignard também no capítulo dedicado às relações que a sua obra mantém com a psicanálise freudiana e lacaniana, e o conceito lacaniano de “objeto *a*” pode desde já ser evocado graças à similaridade existente entre esse elemento da poética e o conceito psicanalítico.

Passaremos a seguir à apresentação, “ao estilo de Pascal Quignard”, de alguns fragmentos colhidos em sua obra. As passagens isoladas ilustram exemplarmente algumas das funções dos “sordidíssimos” na poética do autor. Importa notar que os “sordidíssimos” aqui expostos são fruto de uma leitura retrospectiva do texto quignardiano, uma vez que esse *tópos* foi enunciado formalmente somente em *Sordidissimes* (2005).

3.1.1 As pranchetas de buxo de Apronemia Avitia: restos que a escritura acomoda

Les tablettes de buis d'Apronemia Avitia (1984) é um romance composto de duas partes claramente distintas. Na primeira, intitulada “Vida de Apronemia Avitia”, Quignard retrata uma pequena biografia de Apronemia Avitia; na segunda, ele recria as *tablettes* a partir “do que restou” das anotações feitas por ela. Vale mencionar que esse romance é construído à maneira de Jorge Luis Borges, ou seja, apresenta-se como uma edição crítica de uma tradução de textos latinos precedidos de uma nota bibliográfica. Trata-se de um texto exemplar quanto ao valor dado aos objetos sórdidos e, talvez mais do que em outros escritos do autor, evidencia-se aqui uma estética do detalhe fundamentada na polaridade sórdido/precioso.

A personagem principal do romance, Apronemia Avitia, é uma patriciã romana que teria vivido no final do século IV. Depois da morte de seu pai, ela teria iniciado uma espécie de agenda, ou de diário, no qual registrava os detalhes que julgava dignos de nota. Quignard:

Uma mulher de setenta anos anota as contas, as compras a serem feitas, as entradas de dinheiro, mas também compras de tecidos, estátuas antigas, encomendas de vinhos, perfumes, objetos raros, enfim, preferências e aversões quanto aos odores e aos prazeres, paradoxos, brincadeiras, maledicências, grosserias, pesadelos, lembranças (QUIGNARD, 1984, p. 20).¹⁰²

¹⁰² “[...] une femme de soixante-dix ans note des comptes, des courses à faire, des rentrées d’argent, mais encore des achats de tissu, de statues anciennes, des commandes de vin, de parfums, de pièces rares, enfin des préférences et des aversions quant aux odeurs et aux plaisirs, des paradoxes, des plaisanteries, des médisances, des grossièretés, des cauchemars, des souvenirs.”

Aprononia anotava detalhes do cotidiano em sua forma mais banal. Aliás, segundo essa “biografia reconstruída” por Quignard, a indiferença da personagem quanto aos acontecimentos relacionados à História oficial teria provocado o desprezo dos historiadores. Durante duas décadas, essa patrícia recusou-se a escrever em suas *tablettes* o que se passava na cidade: nenhuma observação sobre o final do Império, nenhuma menção sobre a invasão de Roma pelas tropas góticas. Aprononia parecia ignorar completamente a ascensão do poder cristão. Nesse sentido, assegura Quignard: “Aprononia assistia à penetração extremamente rápida desse partido religioso sem que sua obra tenha conservado o menor traço de seu nome.” (QUIGNARD, 1984, p. 16).¹⁰³

Os restos acomodados pela escrita de Aprononia Avitia não refletem a positividade do fato histórico, mas, ao contrário, dizem respeito aos farrapos, aos fragmentos de uma vida vivida. Assim, no capítulo XXXVII, cujo título é “Controvérsia teológica”, encontramos o relato de um diálogo entre amigos no qual a figura divina é apresentada em sua total impotência. Se Deus é descrito como aquele que abandonou o homem “desde sempre”, ao ser humano resta apenas ser “desde sempre” abandonado. O homem “coincide”, se podemos dizer assim, com o próprio abandono; ele já seria o produto de uma operação cuja datação é imemorial. O “sordidíssimo” sob a figura do abandono se apresenta, portanto, assim:

Os deuses nos deixaram desde Juliano, diz C. Bassus.
Deus nos abandonou desde Augusto, diz M. Pollio.
Os deuses nos abandonaram depois de Numa, diz Ti.
Sossibianus.
Deus nos abandonou desde sempre, diz P. Saufeius
(QUIGNARD, 1984, p. 58).¹⁰⁴

No capítulo LXXI, “Más vozes”, mediante uma descrição não sem lirismo, evoca-se a voz que deserta, que se esvai. Aprononia menciona os vestígios e a fragilidade da voz. No fragmento que destacamos, o elemento sordidíssimo se apresenta sob a forma da precariedade da voz que é, conquanto tal, o resto de uma operação. O procedimento utilizado por Quignard é o da justaposição, isto é, num primeiro momento, a figura do “sordidíssimo” é o mero relato de uma cena cotidiana, escolhida entre muitas e ao acaso, para figurar nas *tablettes*; essa

¹⁰³ “Aprononia Avitia assista à la pénétration extrêmement rapide de ce parti religieux sans que son oeuvre ait conservé la moindre trace de son nom.”

¹⁰⁴ “Les dieux nous ont abandonnés depuis Julien, dit C. Bassus. Dieu nous a abandonnés depuis Auguste, dit M. Pollio. Les dieux nous ont abandonnés depuis Numa, dit Ti. Sossibianus. Dieu nous a abandonnés depuis toujours, dit P. Saufeius.”

cena anódina, em nada extraordinária é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a voz considerada em toda a sua vulnerabilidade. É o que testemunha este pequeno fragmento:

Naevia teve de repente a voz frágil e incerta, sem aprumo, sem harmonia, [voz] daqueles que acabam de tossir longamente. Escuta-se atentamente essa espécie de vertigem da voz viva, [essa espécie] de falésia. Ouço nessas vozes alguma coisa do som da morte. A voz de Spurius depois de duas estações é semelhante a essa de Naevia. Vozes assim nos desvelam, de repente, que nossas cabeças se mantêm presas às orelhas por fiozinhos de lã, que nossas mãos se mantêm com a ajuda de fiozinhos de lã, que nossa voz é suspensa por um fiozinho de lã (QUIGNARD, 1984, p. 80).¹⁰⁵

O “sordidíssimo” poderia, assim, tomar a forma de um detalhe quase insignificante, não fosse essa insignificância o signo de um objeto agalmático: o pequeno detalhe representado por um objeto pode significar que há um resto, algo impossível de ser dito, e é esse impossível mesmo que confere todo seu valor ao que é dito (ou descrito). Vejamos em Quignard:

LX Lembranças de Baïes

Eu comia eperlano e peras de Nápoles e vi Baïes.

O vento do sul e o perfume das frutas cozidas no açúcar.

A lua vermelha.

De manhã, minha bisavó cercada de criadas dava volta no primeiro jardim. Não se tinha o direito de falar. Uma espécie de vapor branco tremia sobre os viveiros de plantas.

Um dia ela parou e rompeu o silêncio. ‘Olhem!’, disse designando alguma coisa sobre a grama cuja lembrança me escapa completamente. Não sei o que minha bisavó apontava, mas, lembrando-me dessas coisas, parece-me que na grama alta, totalmente à minha esquerda, uma aranha noturna construía uma teia. Gotas de orvalho tremiam.

O ar tinha uma aparência rosada.

As rãzinhas estão voltando para a casa, disse com a voz grave minha bisavó rindo às gargalhadas, o dia está nascendo (QUIGNARD, 1984, p. 71-72).¹⁰⁶

Questionado por Chantal Lapeyre-Desmaison se haveria uma razão particular que justificasse a constância do tema das rãzinhas em sua obra, Quignard respondeu que talvez

¹⁰⁵ “Naevia eut tout à coup la voix fragile et incertaine, sans aplomb, sans unisson de ceux qui viennent de tousser longuement. On tend l’oreille vers une sorte de vertige de la voix vivante, de falaise. J’entends dans ces voix quelque chose du son de la mort. La voix de Spurius depuis deux saisons est semblable à celle de Naevia. Pareilles voix tout à coup mettent à découvert que nos têtes tiennent par des petits fils de laine accrochés aux oreilles, que nos mains tiennent à l’aide de petits fils de laine, que notre voix est suspendue à un fil de laine.”

¹⁰⁶ “Je mangeais des éperlans et des poires de Naples et je vis Baïes. Le vent du sud et le parfum des fruits cuits au sucre. La lune rouge. Le matin ma bisaieule entourée des servantes faisait le tour du premier jardin. On n’avait pas le droit de parler. Une sorte de vapeur blanche tremblait sur les semis. Un jour elle s’arrêta et rompit le silence. ‘Regardez!’ dit-elle et elle désigna quelque chose dans l’herbe dont j’ai tout à fait perdu le souvenir. Je ne sais plus ce que ma bisaieule montrait du doigt mais en me souvenant de ces choses il me semble que dans l’herbe haute, tout à fait sur ma gauche, une araignée nocturne construisait une toile. Des gouttes de rosée tremblaient. L’air avait une teinte rose. ‘Les petites grenouilles rentrent, dit à voix forte mon arrière-grand-mère en s’esclaffant, le jour vient.’”

fosse porque são informuláveis (*inavouables*), ou seja, da ordem do que não é formulável ou mesmo confessável, admissível. Ele declara:

Por que gosto da rãzinha? A rãzinha é como nós mesmos. A vida dela está à mercê de um engodo (*leurre*). Ela tem seu corpo transformado e depois tem sua voz transformada. Ela vem da água. Conhece o estado de girino como nós conhecemos o estado fetal. Ela sobe pelas margens – como nós caímos sobre as bordas de luz. É minha irmã. Sua voz é rouca, e é pela voz que o desejo chama. *Vox rauca*, diz Ovídio. Voz perdida que chama sem parar na doçura da noite de verão (QUIGNARD; LAPEYRE-DESMAISON, 2001, p. 179).¹⁰⁷

3.1.2 O salão do Wurtemberg: o sórdido e a porosidade na memória

O romance *Le salon du Wurtemberg* (1986) é narrado pela personagem principal, Charles Chenogne, músico renomado que, por volta dos quarenta anos, se volta para o seu passado e se põe a anotar as suas lembranças. Tendo ido morar numa propriedade de família, em Bergheim, no Wurtemberg,¹⁰⁸ ele revê sua infância difícil: uma mãe indiferente, que o abandonara aos quatro anos de idade, a sua divisão entre duas línguas, todas as suas lembranças mais remotas e quase sempre dolorosas. Todavia, o acontecimento mais importante da vida de Chenogne foi, talvez, sua amizade com Florent Seinecé, de cuja mulher se torna amante e com quem se reconcilia anos mais tarde. Chenogne se instala na propriedade paterna após a morte de Florent e ali renuncia à música e se entrega à escrita de sua vida.

Nesse romance, Quignard evoca os “sordidíssimos” sob a forma de lembranças que nos escapam. Mas, se uma lembrança nos escapa, sua perda nunca é total. A estrutura lacunar da memória e do esquecimento é aqui denunciada pelo escritor com base no elemento residual. Assim como no último fragmento que isolamos do romance *Les tablettes de buis*

¹⁰⁷ “Pourquoi j’aime la grenouille? La grenouille est comme nous. Sa vie est à la merci d’un leurre. Elle mue dans son corps puis elle mue dans sa voix. Elle vient de l’eau. Elle connaît l’état de têtard comme nous connaissons celui de fœtus. Elle grimpe sur la berge – comme nous tombons sur le rivage de lumière. C’est ma soeur. Sa voix est rauque et c’est par la voix que le désir appelle. *Vox rauca*, dit Ovide. Voz perdue qui hèle sans finir dans la douceur de la nuit d’été.”

¹⁰⁸ Wurtemberg: trata-se de um antigo Estado do sudoeste da Alemanha. Durante a maior parte de sua existência, sua capital foi Stuttgart. O nome da dinastia e do Estado vem originalmente de uma colina perto de Stuttgart. Em 1945, o Wurtemberg deixou de existir conquanto Estado e foi dividido em dois: a parte sul, sob a zona de ocupação francesa, foi integrada no novo Estado Wurtemberg-Hohenzollern, enquanto a parte norte, zona de ocupação americana, formou o distrito do Wurtemberg-do-Norte, principal componente do novo Estado do Wurtemberg-Bade. Em 1952, ele reencontrou a sua unidade por ocasião da criação do Estado Bade-Wurtemberg, nascido da fusão desses dois últimos Estados com um terceiro: o Estado de Bade (Cf. Wurtemberg em *Wikipédia*).

d'Apronemia Avitia, os “sordidíssimos” aparecem também no romance *Le salon du Wurtemberg*, no detalhe ífimo, no detalhe insignificante, sob a forma do que restou:

Quando a lembrança em nós se refugia, nem sempre ela se esconde sob uma rocha escura; nem sempre é aspirada por um turbilhão escondido sob a superfície da água tranquila. Restam, às vezes, incrustados num gesto, em nosso rosto, no fundo de nossos olhos, no som de nossa voz, pedacinhos de madeira sem nome, espécies de detritos indizíveis. São farrapos de algas esmagadas, patinhas de caranguejos verdes arrancadas, fragmentos de conchas que a maré baixa não soube atrair para si quando se retirava. É assim que revejo os seres e as coisas (QUIGNARD, 1986, p. 38).¹⁰⁹

3.1.3 As escadas de Chambord: quando a palavra fica na ponta da língua

É uma presilha azul de menina que encarna os “sordidíssimos” no romance *Les escaliers de Chambord* (1989). A causa do sofrimento e da errância da personagem principal é o esquecimento de um nome. Édouard Furfooz é um *expert* em brinquedos. Ele corre o mundo atrás de quaisquer brinquedos que possam atrair uma criança. Édouard viveu várias histórias de amor: Francesca, a italiana; Laurence Guéneau, musicista; Roza, amiga de Laurence; Adriana, filha de Roza. Contudo, os amores e o sucesso profissional não o satisfazem, e seu mal-estar é constante. Uma presilha de criança encontrada durante uma viagem à Itália é associada à lembrança traumática que o persegue: a morte, por afogamento, da menina que ele amava quando criança. Um dia, durante uma viagem, Édouard teve a seguinte revelação: as iniciais do nome das mulheres amadas, acrescidas da inicial do nome de sua tia Ottilia, substituta materna, formavam o nome da menina morta, que fora esquecido: Flora. Como Chenogne, E. Furfooz passa a ter vida solitária e contemplativa. Após recobrar a lembrança, ele vai morar em um apartamento próximo ao Jardin du Luxembourg, em Paris, onde, na infância, brincava com Flora Dedheim.

Ao deixar Francesca, Édouard percorre algumas cidades da Itália. É durante esse percurso, perto de Civitavecchia, numa espécie de “lixão”, que ele encontra a presilha que vai desencadear a lembrança da cena esquecida:

¹⁰⁹ “Lorsque le souvenir se retire en nous, il ne se dérobe pas toujours sous une roche sombre en nous; il n’est pas toujours aspiré par un tourbillon qu’aucun pli ne trahit à la surface de l’eau plus calme. Restent parfois incrustés dans un geste, sur notre visage, au fond de nos yeux, dans le son de notre voix des petits bouts de bois sans nom, des sortes de détritres indicibles. Ce sont des lambeaux d’algues déchirées, des petites pattes de crabe verts arrachées, des fragments de coquillage que la mer descendante n’a pas su attirer à elle alors qu’elle se retirait. C’est ainsi que je revois les êtres et les choses.”

Ele parou um instante depois de Civitavecchia. Havia uma velha vinha plantada praticamente na areia, um vazadouro abandonado na areia cinza e cheia de cascalhos da praia, cheia de detritos, mais descoloridos do que coloridos. Quase pisou numa pequena presilha de criança azul, de plástico, representando uma rã. Ficou estupefato. Voltou-se bruscamente com a impressão fugaz de que o haviam seguido. [...] Ajoelhou-se. Como aquela pequena presilha de criança o transtornava, aproximou-se dela sem pegá-la. Aquela rãzinha plastificada tinha certos traços de uma cigarra morta. [...] Todas as coisas, dizia de si para si, são objetos desse mundo. Os brinquedos não são objetos desse mundo. Houve outro mundo que precedeu essa luz na qual nos banhamos. Da mesma forma, haverá sempre outro mundo, a dois dedos de nós, que erra nesse mundo. Estava muito excitado. Repetia para si mesmo, com convicção: há duas espécies de objeto no mundo. Os objetos daqui debaixo e os objetos de além. Os objetos que pertencem ao uso e os objetos sem uso. De um lado, o mercado do que se troca, do que fala e do que perece, de outro o recinto mais silencioso do ídolo. [...] essa presilha em forma de rã que nem verde era, não era absolutamente nada, nem bonita ela era, não valia nada, não valia nem uma pétala ou um pistilo de flor. [...] A pequena presilha azul de criança não era um objeto de coleção. Era o primeiro objeto desse mundo incompreensível aos olhos de Édouard Furfooz. ‘Não é a presilha em si mesma’, dizia para si. Pensava: É talvez, para além da presilha, uma trança invisível (QUIGNARD, 1989b, p. 44-46).¹¹⁰

Da mesma forma que as anotações de Aprononia Avitia remetem às lembranças da personagem, o fragmento extraído de *Les escaliers de Chambord* que acabamos de citar também articula o “sordidíssimo” com a memória e com o perdido; a partir dessa confluência, é possível vislumbrar o segundo elemento da poética de Pascal Quignard ao qual nos dedicaremos, o “outrora” (*Jadis*). No contexto desse romance de 1989, o detalhe “sordidíssimo” (a presilha sob a forma de uma rãzinha) permite que um resto, um detalhe insignificante, encontrado em meio aos entulhos, remeta ao perdido. Depois da morte de sua amiga de infância, a personagem principal entra numa errância e passa a colecionar objetos. A contingência, porém, fará com que Furfooz, ao se deparar por acaso com um pequeno “objeto sórdido” encontrado no lixo que se acumulava à beira do mar, lembre-se daquilo que realmente havia refugado: a morte de sua amiga havia caído, havia muitos anos, sob a barra do esquecimento.

¹¹⁰ “Il s’arrêta un instant après Civitavecchia. Il y avait une vieille vigne plantée presque dans le sable, un dépotoir abandonné sur la grève grise, pleine de détruits plus décolorés que colorés. Il manqua marcher sur une petite barrette d’enfant bleue, en plastique, représentant une grenouille. Il resta interdit. Il se retourna brusquement ayant la fugace impression qu’on l’avait suivi [...] Il s’agenouilla. Comme cette petite barrette d’enfant le bouleversait, il approcha sa main, sans qu’il l’a saisis. Cette petite grenouille stylisée et plastifiée avait certains des traits d’une cigale morte [...] Toutes ces choses, se disait-il, ce sont les objets de ce monde. Il y a eu un autre monde qui a précédé cette lumière où nous nous baignons. Aussi il y aura toujours un autre monde, à deux doigts de nous-mêmes, qui erre dans ce monde. Il était très excité. Il se répétait avec conviction: il y a deux sortes d’objets dans le monde. Les objets d’ici-bas et les objets d’au-delà. Les objets qu’appartiennent à l’usage et les objets qu’appartiennent au sans-usage. D’un côté le marché de ce qui s’échange, de ce qui parle et de ce qui périt, de l’autre l’enceinte plus silencieuse de l’idole [...] Cette barrette en forme de grenouille même pas verte n’était rien du tout, n’était même pas belle, ne valait rien, ne valait même pas un pétale ou un pistil de fleur [...] La petite barrette bleue d’enfant, ce n’était pas un objet de collection. C’était le premier objet de ce monde qui était incompréhensible aux yeux d’Édouard Furfooz. ‘Ce n’est pas la barrette elle-même’, se disait-il. Il pensait: ‘C’est peut-être, au-delà de la barrette, une natte invisible.’”

Também nesse romance, um paralelo com a psicanálise pode ser feito. Se a técnica romanesca de Pascal Quignard pode, entre outras coisas, ser pensada à luz das teses elaboradas por Freud em *Escritores criativos e devaneio* (1908), podemos também associá-la ao desenvolvimento do psicanalista em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907). Nesses dois artigos, Freud mostra que a obra literária é construída como um devaneio, ou seja, ela se fundamenta na atividade imaginativa concebida como um prolongamento do brincar infantil. A narrativa de *Le salon du Wurtemberg* é muito próxima da composição do romance de Wilhelm Jensen examinado por Freud: *Gradiva, uma fantasia pompeiana* (1903). Tanto no romance de Quignard como naquele de Jensen, o detalhe mínimo funciona como elemento desencadeador de uma série de lembranças que dizem respeito a um acontecimento que caíra no esquecimento e que, por essa razão mesma, determina as errâncias e as escolhas feitas à revelia do sujeito.

3.1.4 Todas as manhãs do mundo são sem retorno

Todas as manhãs do mundo (1991) é um livro que relata as relações entre Marin Marais e seu mestre, o violista Sainte Colombe. O Senhor de Sainte Colombe ficara viúvo da mulher que tanto amara, a mãe de suas duas filhas. A viuvez e o luto do grande músico são vividos com muita austeridade, uma vez que Sainte Colombe se isola do mundo e passa a maior parte do tempo em uma cabana construída no fundo do jardim de sua casa, à beira do rio Bièvre. Ali, durante seus longos e melancólicos exercícios musicais em sua viola de gamba, o fantasma de sua esposa o visita de tempos em tempos, principalmente quando ele executa a famosa peça “O túmulo dos lamentos” (*Le tombeau des regrets*), composto para ela. Marin Marais, por sua vez, havia sido expulso do coral da igreja de Saint-Germain l’Auxerrois porque sua voz havia mudado, tornando-se grave. Marais desejava que Sainte Colombe o tomasse como discípulo, mas, apesar de todo o talento, ele não foi aceito pelo mestre: Marais havia tocado para o rei, o que, aos olhos de Sainte Colombe, era uma falta imperdoável.¹¹¹

¹¹¹ Pascal Quignard tem o século XVII francês como uma de suas épocas de predileção. Jean de Sainte Colombe, compositor francês (1611-1678), foi amigo dos jansenistas, o que explica, em parte, a sobriedade e a austeridade de sua vida. O jansenismo foi um movimento religioso e político que se desenvolveu em alguns países da Europa, entre meados do século XVII e meados do século XVIII. Esse movimento se contrapunha a certas evoluções da Igreja católica e combatia o absolutismo monárquico. Para que se tenha uma ideia da complexidade do chamado “grande século”, seria preciso mencionar que, no campo literário, esse foi também

Inconformado com o desprezo do mestre, Marais passa a frequentar a casa de Sainte Colombe às escondidas, ajudado por uma de suas filhas, de quem se torna amante. O jovem músico se esconde sob a cabana do mestre a fim de ouvir os seus exercícios musicais e desvelar o segredo de suas famosas árias.

Marais tornou-se um importante músico da corte do rei Luis XIV; no entanto, o enigma da arte de Sainte Colombe nunca deixou de persegui-lo. Assim, anos mais tarde, já consagrado como músico, Marais volta à casa de Sainte Colombe pedindo-lhe novamente que o aceite como aluno, convencendo o mestre a lhe dar a primeira lição de música após ter-lhe dito que começava a perceber que os sons podem servir a algo bem diferente de dançar ou de agradar aos ouvidos do rei.

Certo dia, a caminho da casa do pintor Baugin, o Senhor de Sainte Colombe segurou Marin Marais pelo braço e colocou o dedo sobre os próprios lábios, em sinal de silêncio: “Caminhavam ruidosamente, com a parte superior do corpo inclinada sobre o caminho, lutando contra o vento que lhes açoitava os olhos abertos. – ‘Estais a ouvir, Senhor, gritou ele – assim se destaca a melodia do baixo’” (QUIGNARD, 1991, p. 45). Na casa do pintor, o Senhor de Sainte Colombe chamou novamente a atenção de Marais para o barulho do pincel deslizando sobre a tela:

Escutai o som do pincel do senhor de Baugin. Fecharam os olhos e ouviram-no pintar. Depois, o Senhor de Sainte Colombe disse: – ‘Haveis aprendido a técnica do arco’. E porque o Senhor de Baugin se virara e os interrogava acerca do que entre si estavam murmurando, disse o Senhor de Sainte Colombe: – ‘Estava eu a falar do arco e comparava-o ao vosso pincel’ (QUIGNARD, 1991, p. 48).

Depois da visita ao pintor, quando caminhavam de volta para a casa, Sainte Colombe deteve novamente o seu discípulo, segurando-o pelo braço. Diante deles, um menino urinava, e o jato de urina abria um buraco na neve. “O ruído da urina quente furando a neve misturava-se ao ruído dos cristais da neve que iam fundindo. Sainte Colombe tinha outra vez o dedo nos lábios: – ‘Haveis aprendido a tocar desligado dos ornamentos’ – disse” (QUIGNARD, 1991, p. 50).

o século de Molière (1622-1673), Racine (1639-1699), Corneille (1606-1684), La Bruyère (1645-1696), e outros. No campo das artes plásticas, podemos citar Georges de La Tour (1593-1652), Nicolas Poussin (1594-1665), etc. No campo das ideias, é possível evocar os nomes de Blaise Pascal (1623-1662) e René Descartes (1596-1650). Pascal Quignard se interessa pelo XVII francês na medida em que várias tendências se contrapõem no campo das artes e da filosofia. Mais do que isso, os limites entre filosofia e literatura encontravam-se, nesse século, praticamente apagados. Vale lembrar que Pascal Quignard dedicou alguns de seus escritos a Sainte Colombe, a Jean de La Bruyère, a Georges de La Tour e a outros.

O barulho quase imperceptível do pincel deslizando sobre a tela, o assobio do vento açoitando o rosto, o ruído da urina quente abrindo um buraco na neve são algumas das figuras do “sordidíssimo” que parecem nesse romance. Essas “minúcias” podem, segundo nosso ponto de vista, ser incluídas na lógica do “sordidíssimo”, uma vez que se trata aqui de detalhes que poderiam ser insignificantes, que por pouco passariam completamente despercebidos, mas que, ao contrário, são isolados e têm seus estatutos imediatamente invertidos. O Senhor de Sainte Colombe atribui a esses ruídos simples, associados muitas vezes aos sons da natureza, o segredo de técnicas musicais sofisticadas. É dessa forma que tais detalhes passam a ter um valor agalmático, já que, através deles, é possível apreender a natureza e a verdadeira função da música; pelo intermédio desses detalhes, é possível se aproximar da perfeição.

De forma semelhante, os objetos que o Senhor de Sainte Colombe dispõe sobre a mesa de sua cabana são os que lhe permitem entrar em contato com sua mulher morta. Em outras palavras, a garrafa de vinho forrada de palha, o copo de vinho de pé alto, o prato de estanho com alguns biscoitos enrolados são, num primeiro momento, meros utensílios. A dimensão sordidíssima desses objetos reside no fato de eles tornarem, de certa forma, o perdido acessível. O “sordidíssimo” em *Todas as manhãs do mundo* tem, assim, esta particularidade: eles estão intimamente associados à música, que, por sua vez, é suscetível de presentificar o perdido. As aparições da Senhora de Sainte Colombe ao som do “Túmulo dos lamentos” bem o comprovam.

3.1.5 Os dejetos irresistíveis da ocupação americana

Patrick Carrion e Marie-José Vire são os protagonistas de *Ocupação americana* (1994). Essas personagens foram abandonadas pelas mães e, desde a infância, uniram seu desamparo, fazendo uma parceria baseada no juramento de um amor eterno. Os “sordidíssimos” aqui são vislumbrados pela fascinação que os restos, os objetos sem valor jogados no lixo pelos militares das bases americanas situadas nas proximidades de Orléans, exercem sobre as personagens, quais sejam, revistas velhas, cigarros, discos, roupas... Mais tarde, porém, influenciados por um músico de jazz, os jovens se tornam cada vez mais críticos da civilização americana e de sua ideologia materialista. Também nesse romance, a personagem principal encontra como saída uma espécie de exílio no isolamento: após o

suicídio de Marie-José, Patrick passará o resto da vida trabalhando na Índia. Quignard descreve:

Saíam à procura de *tee-shirts* miríficos, *sweat-shirts* de moletom, garrafas de coca-cola vazias, camisas *Oxford* abotoadas na gola, calças *Levi's*. Mas não os encontravam, ou içavam em meio aos dejetos apenas alguns farrapos. No entanto, o coração deles disparava. Recolhiam apenas caixas de sabão em pó cujos brinquedos de brinde (*gadgets*) estavam quebrados, trapos inutilizáveis, meias-finas desfiadas, exemplares da revista *Life*, da *Racing News*, de catálogos de venda por correspondência, revistas em quadrinho imundas. Enfiavam tudo em sacos de papel tirados dos dejetos que estavam separando (QUIGNARD, 1994a, p. 23).¹¹²

3.1.6 Terrasse à Rome: o requinte do estilo *pacotille*

Em *Terrasse à Rome* (2000a), Pascal Quignard romanceia a vida de Ludwig von Siegen (1609-1680), suposto inventor da *manière noire* (ou *mezzotinte* ou *mezzotinto*). Quignard explica, numa entrevista concedida a Catherine Argant (QUIGNARD, 2002b) que, na época barroca, duas grandes invenções se opunham. De um lado, havia a ideia romântica de uma criação vinda do nada, tal a ideia cartesiana da *tabula rasa*, em que tudo é inscrito sobre um papel branco – noção medieval desenvolvida por Tomás de Aquino. De outro, havia a *manière noire*, que considerava que tudo estava submetido ao caos do passado, que a placa de cobre sobre a qual trabalhamos está inteiramente riscada pelas tradições históricas, etnológicas e animais. Quignard diz: “Um homem como eu pode apenas apoiar um pouco sobre uma risca para que ali, onde tudo era negro, um pouco de branco possa aparecer” (QUIGNARD, 2002b).

Ludwig von Siegen é Meaume em *Terrasse à Rome*, um aquafortista (ou litógrafo) do século XVII. Meaume apaixonou-se pela filha de um homem muito influente na Bruges da época, cidade medieval da Bélgica. No entanto, Nanni, sua escolhida, já estava prometida a um empregado de seu pai. O mestre Jean Heemkers, de quem Meaume era aprendiz, nada pôde fazer em favor de seu protegido quando esse foi vítima de um violento ataque do noivo de Nanni. Meaume teve o rosto desfigurado pelo ácido nele jogado por seu rival. A partir de então, tem início a errância da personagem. Quignard evoca de forma fragmentada, não

¹¹² “Ils partaient à la recherche de tee-shirts mirifiques, de sweat-shirts molletonnés, de bouteilles de coca-cola vides, de chemises Oxford au col boutonné, de blue-jeans Levi's. Ils ne les trouvaient pas, ou ne hissaient dans les déchets que leurs lambeaux. Leur coeur battait cependant à rompre. Il ne récoltait que des boîtes de lessive dont les gadgets étaient brisés, des chiffons immettables, des bas qui avaient filé, des numéros de *Life*, de *Racing News*, des catalogues de ventes par correspondance, des bandes dessinées souillées. Ils les enfouissaient précipitamment dans des sacs en papier eux-mêmes sauvés des ordures qu'ils triaient.”

exatamente cronológica, as andanças e os desencontros de Meaume, que se torna, então, um virtuose da *manière noire*, técnica da litografia “ao avesso” em que a prancha é originalmente e inteiramente gravada. Trata-se, nessa técnica, de esmagar o grão para fazer o branco voltar. Na *manière noire*, cada forma sobre a página parece ter saído da sombra.¹¹³

Os temas de predileção de Meaume eram as coisas consideradas grosseiras e vulgares pela maioria dos homens: sua arte pictural, considerada extremamente refinada, retratava cenas que contemplavam os “sordidíssimos”:

[...] os mendigos, os lavradores, os frequentadores de lodaçais aviltantes, os vendedores de palurda, de bucárdia, de caranguejos, jovens mulheres se descalçando, jovens mulheres quase nuas lendo cartas ou sonhando com o amor, empregadas passando roupas, todas as frutas maduras ou que começam a mofar chamando o outono, os restos de comida, bebedeiras, salas de fumo, jogadores de baralho, um gato lambendo sua vasilha de estanho, o cego e seu guia, amantes que se entrelaçam em diferentes posturas ignorando se são vistos, mães amamentando seus filhos, filósofos meditando, enforcados, velas, as sombras das coisas, pessoas urinando, outras defecando, os velhos, os perfis dos mortos, os bichos que ruminam ou dormem (QUIGNARD, 2000a, p. 51).¹¹⁴

3.1.7 O sordidíssimo: um objeto entre dois mundos

Sordidissimes (2005h) faz parte da série *Dernier Royaume*, iniciada em 2002. Esse livro trata da figura do “sordidíssimo” sob várias vertentes. Aqui, o sórdido é contemplado tal qual um caleidoscópio, visto que o objeto sórdido apresenta-se como objeto sujo, malcheiroso, indigno, sagrado, precioso ou velado. Vale lembrar que as elaborações lacanianas em torno do conceito de objeto *a* constituem o ponto a partir do qual Quignard vai tecer, nesse livro, suas considerações, seja sob forma reflexiva, seja pelo relato ficcional.

O pensamento de Georges Bataille, sobretudo algumas teses desenvolvidas em *A parte maldita* (1967), também teve influência sobre a obra de Pascal Quignard. As contribuições de Bataille no campo da literatura, da filosofia, da economia, entre outros, foram objeto de

¹¹³ Vale lembrar que o tema da “forma saída da sombra”, ou da noite, faz parte do leque de predileção de Quignard. Nesse sentido, remeto o leitor ao ensaio de Pascal Quignard sobre o pintor Georges de La Tour *La nuit et le silence, Georges de La Tour*. Paris: Flohic, 1995.

¹¹⁴ “[...] les gueux, les laboureurs, les coureurs de vase, les vendeurs de palourdes, de sourdons, de crabe, de bars tachetés, des jeunes femmes qui se déchaussent, des jeunes femmes à peine habillées qui lisent des lettres ou qui rêvent d’amour, des servantes qui repassent des draps, tous les fruits mûrs ou qui commencent de moisir et qui appellent l’automne, les déchets des repas, des beuveries, des tabagies, de joueurs de cartes, un chat léchant son bol d’étain, l’aveugle et son compagnon, des amants qui s’étreignent dans des différentes postures ignorant s’ils sont vus des mères qui font téter leur petit, des philosophes qui méditent, des pendus, des chandelles, les sombres des choses, les gens qui urinent, d’autres qui défèquent, les vieux, les profils des morts, les bêtes qui ruminent ou qui dorment.”

leitura do escritor, que atribui importância maior à obra do pensador francês. Apesar de ter sido muito próximo da vanguarda parisiense das décadas de 1930 a 1950, Bataille era visto como uma personalidade marginal e soturna, considerado maldito por muitos escritores e artistas de sua geração, como Sartre e Breton. Há ressonâncias entre o tema do “sordidíssimo” desenvolvido por Quignard e a análise histórica e social feita por Georges Bataille, para quem a vida social impõe interdições sobre a morte e a sexualidade, uma vez que são considerados fatores de desordem, polos contraditórios com a vida social. A ideia de transgressão é, assim, o eixo sobre o qual gira a obra ficcional, a interpretação da História e da sociedade, a experiência mística e a concepção de literatura de Bataille. Considerando a importância que a obra de Bataille representou para a produção de Quignard, perguntamo-nos se *La haine de la musique* (1994b), de Quignard, não deriva diretamente de *La haine de la poésie* (1947), de Bataille.

É preciso mencionar que *Dernier Royaume* retoma a fórmula dos *Petits traités*, publicada ao longo da década de 1990. Conforme esclareceu Pascal Quignard, os *Petits traités* são um gênero inventado por Pierre Nicole¹¹⁵ para se contrapor aos *Pensamentos* de Pascal, obra que Nicole julgava muito “solta”. Trata-se de um gênero literário que admitia a coexistência de posições diferentes ou opostas numa mesma obra. Saint-Évremond¹¹⁶ retomou essa forma que existe praticamente apenas na literatura francesa e que tem como modelo os *Ensaio*s, de Montaigne (1533-1592). Quignard afirma ter se apaixonado por essa forma de escritura:

É uma forma estritamente individual comparada ao mito coletivo. São restos inclassificáveis com relação ao curso da História, é uma forma que acolhe o que é esquecido. São pequenas coisas na fronteira do mundo [...]. É o que o discurso ou a norma deixam cair para serem justamente discurso ou norma. É a hospitalidade dada ao mais estrangeiro [...]. Mais modestamente, eu diria que esses *Petits traités* são a rebarba do que me interessa (QUIGNARD, 1997, p. 1)¹¹⁷.

¹¹⁵ Pierre Nicole (1625-1695) foi um teólogo francês que viveu no século XVII. Ele foi também um dos principais autores jansenistas.

¹¹⁶ Charles Marguetel de Saint-Denis, senhor de Saint-Évremond (1614-1703). Moralista e crítico libertino francês.

¹¹⁷ “C’est une forme strictement individuelle par rapport au mythe collectif. Ce sont des rebuts inclassables par rapport au cours de l’Histoire, une forme que recueille ce qui est oublié. Ce sont des petites choses à la frontière du monde [...]. C’est ce que laisse tomber le discours et la norme pour pouvoir être justement discours ou norme. C’est l’hospitalité au plus étranger [...] Plus modestement, disons que ces *Petits traités* sont les copeaux ce ce qui m’intéresse.” (Cf. <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01032030.htm>)

Na série *Dernier Royaume*, Quignard conserva a forma dos *Petits traités*, mas ele introduz algo novo: a biografia e, sobretudo, o conto. É segundo essa perspectiva, portanto, que examinaremos as figuras que o “sordidíssimo” toma em *Sordidissimes*.

A cena que abre o livro *Sordidissimes* é perturbadora. Parada no semáforo, uma mulher vê seu ex-marido mendigar. O homem se aproxima e, suplicante, estende-lhe as mãos. Ela fica confusa, sem saber se se trata realmente de seu ex-companheiro. Transtornada, acelera o carro e se vai. Ao voltar para casa, fica doente e é atormentada pela dúvida: “Por que não falei com ele? Seria ele mesmo? Não seria, antes, alguém parecido com ele? Será que ele tinha um irmão que não conheço?” (QUIGNARD, 2005h, p. 8).¹¹⁸ A mulher voltará várias vezes àquela rua. “A cada vez, ela fica exatamente diante do toldo de ferro contra o qual o mendigo estava apoiado. Ela fica horas nessa rua. Ela não o encontra” (QUIGNARD, 2005h, p. 8).¹¹⁹ Essa cena inaugural deixa o leitor no suspense de um tempo ao qual a mulher não deixará de voltar: sempre no mesmo lugar. Uma volta vã.

A personagem retorna inúmeras vezes ao mesmo lugar, retorno que foi desencadeado por um detalhe sórdido, ou seja, a figura do mendigo encarnada pelo homem. Entretanto, parece-nos que Quignard não está contando o começo de uma história; a escrita, aqui, presentifica o rateamento mesmo do objeto; com seu relato, o autor tenta circunscrever um objeto que, estando fora da cena, causa-a.

Em latim, *sordes* significa sujeira. Tal é o tema do capítulo IX de *Sordidissimes*. Segundo Quignard, os *sordes* definiam os farrapos do luto na Roma antiga. Os enlutados não se podiam lavar: não limpavam as próprias mãos, os dentes, o sexo. Eram intocáveis inclusive às próprias mãos. Os *sordes* dos enlutados (os farrapos do luto) equivaliam às mortalhas dos mortos. Quignard declina as acepções que a expressão *sordes* tomava: *Sordidi* quer dizer repugnantes; a pintura era considerada uma arte sórdida (*sordidae*), em oposição às artes liberais; Favorinus teria sido amador de coisas vis (*sordidae*); Albúcio dizia que seu pensamento se voltava para objetos totalmente indignos (*sordidissima*); Sêneca, o Velho, dizia que o estilo de Albúcio era brilhante e que ele tratava, ao mesmo tempo, das coisas mais comuns (*sordidissimas*). Objeto repugnante, indigno, vil e comum: esses aspectos do objeto sórdido estariam, para o autor, associados à nossa origem, à animalidade que se encontra em nossa raiz; eles não romperiam com a comunidade natural.

¹¹⁸ “Pourquoi ne lui ai-je pas parlé? Comment cela est-il possible? Mais est-ce bien lui? N'est-ce pas plutôt une ressemblance? Avait-il un frère que j'ignore?”

¹¹⁹ “Chaque fois elle se tient exactement devant ce cerceau de fer contre lequel le mendiant était appuyé. Elle reste des heures dans cette rue.”

Trataremos particularmente da leitura que Pascal Quignard faz do conceito lacaniano de objeto *a* no capítulo dedicado às relações do escritor com a psicanálise. Contudo, vale dizer desde já que o conceito lacaniano é que constitui, por excelência, o eixo que orienta o livro *Sordidissimes*. A escritura de Quignard nesse volume contempla esse objeto suscetível de ser apreendido apenas mediante os seus vestígios, os traços que deixa. Assim, uma mancha, um resto, um véu, um dejetivo, um fio, o nada, são convocados pelo escritor para evocar a dimensão, ao mesmo tempo sórdida e agalmática, do objeto. Em uma passagem poética, o próprio corpo é o lugar da vida e da morte, do luto e do renascimento. Quignard:

[...] Pode ser que o *objeto pequeno a* também seja vermelho.
 Vermelho é a cor que resulta do enrubescimento.
 É a cor que invade o sexo masculino quando ele intumescce.
 É a cor sexual.
 É a cor que cobre as faces e invade todo o rosto na vergonha sexual.
 É a cor do sangue vivo.
 É a cor da hemorragia mensal das mulheres.
 É a cor dos ferimentos mortais das presas vivas.
 Como o vermelho é a cor dos processos sexual e mortal,
 ela é essa da metamorfose.
 Foi a cor que caracterizou o sacrifício:
 todo sacrifício despedaça a presa em meio a seu sangue.
 Foi, durante milênios, a cor dos mortos:
 o ocre-avermelhado com o qual se pintavam os ossos
 depois de tê-los desenterrados para que revivessem e se proovessem
 novamente de carne nos descendentes.
 É a cor da inumação.
 É a cor cotidiana sob a qual o sol se abaixa no horizonte
 e apaga, pouco a pouco, a claridade sobre a terra (QUIGNARD, 2005h, p. 72-73).¹²⁰

3.2 O Outrora (*Jadis*): a temporalidade que funda o gesto da escritura

Inicialmente, é preciso dizer que o “outrora” quignardiano tem estatuto de conceito. Essa figura-conceito aparece nos escritos ficcionais e naqueles que apresentam uma dimensão reflexiva. Embora seja possível encontrar a figura do “outrora” já nos primeiros romances do

¹²⁰ “Aussi l’objet petit a est-il peut-être rouge. Rouge est la couleur qui résulte du rougissement. C’est la couleur qui envahit le sexe masculin quand il enfle. C’est la couleur sexuelle. C’est la couleur qui couvre les joues et envahit tout le visage dans la honte sexuelle. C’est la couleur du sang vivant. C’est la couleur de l’hémorragie mensuelle des femmes. C’est la couleur des blessures mortelles des proies vivantes. Comme le rouge est la couleur des processus sexuel et mortel, elle est celle de la métamorphose. Ce fut la couleur qui caractérisa le sacrifice: tout sacrifice découpe la proie dans son sang. Ce fut durant des millénaires la couleur des morts: l’ocre rouge dont on teint les os après les avoir déterrés pour qu’ils revivent et se pourvoient de chair dans les petits-fils. C’est la couleur de l’inhumation. C’est la couleur quotidienne sous laquelle le soleil s’abaisse à l’horizon et éteint peu à peu la clarté sur la terre.”

autor, esse *tópos* foi enunciado somente no livro *Sur le jadis*, de 2002. Nesse volume, em que também prevalece o cruzamento de gêneros característicos da série “Último reino” (*Dernier royaume*), o “outrora” é circunscrito por Quignard em capítulos curtos, sempre sob a forma de fragmentos. Essa figura da poética quignardiana é a um só tempo uma noção complexa que expõe, além do que já foi evocado, as concepções do autor sobre a origem, sobre o perdido, sobre o estatuto da linguagem e também sobre a temporalidade que funda o gesto escritural.

Assim como o “sordidíssimo”, o “outrora” (*jadis*) é uma figura central na obra de Pascal Quignard. As duas figuras encontram-se intimamente associadas, e frequentemente é o detalhe sórdido que remete à temporalidade do “outrora”, temporalidade desde sempre inacessível, e que, por isso, se articula a um tempo previamente perdido, a uma “outra cena”. A repetição, a errância ou mesmo a melancolia das personagens quignardianas sugerem que elas têm um saber sobre esse perdido e, em face dessa constatação, entregam-se à busca frenética pela etimologia das palavras ou pela filologia, exilam-se melancolicamente do mundo. A temporalidade do “outrora” (*jadis*) traz também para a cena da escritura a Pré-História, a filogênese da espécie humana, ou seja, Quignard sempre volta ao tema da permanência, em nós, de uma parte animal: trazemos resquícios, vestígios, de uma forma de vida que já não existe.

Nesse sentido, seus escritos insistem sobre nosso parentesco com tudo o que tem vida ou, mais precisamente, com tudo o que existe na natureza. Ainda sob outra perspectiva, o “outrora” quignardiano diz respeito ao passado na medida em que esse se encontra, em ato, no presente. Sob essa perspectiva, há todo um repertório de reflexões do escritor acerca do tema do jorrar, do brotar, do que é imanente e desponta em todo gesto criativo.

3.2.1 Por que “outrora” não é passado

Em *L’image et le jadis* (2001), texto publicado antes das definições apresentadas em *Sur le jadis*, Quignard propõe uma aproximação do “outrora”, estabelecendo um paralelo, uma espécie de correspondência com *a imagem que falta*. O escritor afirma que não seríamos totalmente contemporâneos. Ele diz: “Em grego: não somos sincrônicos” (QUIGNARD, 2000b, p. 16).¹²¹ “Aquele que nasce não é sincrônico com sua origem” (QUIGNARD, 2004,

¹²¹ “En grec: Nous ne sommes pas synchroniques.”

p. 123).¹²² Nosso nascimento estaria, segundo ele, “atrasado” com relação a uma concepção que lhe é invisível. Em outras palavras, haveria, depois da concepção, uma defasagem dizendo respeito à maturação atmosférica, linguística, familiar e social. Uma temporalidade, portanto, à qual faltaria a imagem:

Assim, cada ser humano nunca é contemporâneo do que ele é. O humano é destinado ao *Outrora (Jadis)* como a boca [é destinada] à linguagem. Como a genealogia é destinada ao antepassado. Cada ser humano traz em uma mão uma imagem que falta e, na outra, o Outrora. A imagem fonte, a imagem que falta, esse final de século sabe exatamente o que é. Mais do que isso, ela resignou-se, *provisoriamente*, ao sexual. Mas, e o Outrora? O Outrora é simplesmente *para o tempo o equivalente da imagem*. O Outrora dá o tempo ao homem recusando-lhe a imagem. *Era uma vez* (QUIGNARD, 2000b, p. 16).¹²³

Da mesma forma que há uma *imagem que falta*, haveria um *tempo que falta*. Para definir essa temporalidade sempre prévia, sempre “aquém” e por isso mesmo sempre inapreensível, Quignard recorre à contraposição entre “outrora” e passado. Essas duas temporalidades contrastam à medida que a obra se sedimenta. O passado, tal como concebido pelo escritor, relaciona-se com as experiências vividas, com a memória daquilo que um dia foi presente, isto é, o passado inserido na história individual ou na História em um sentido mais amplo; por sua vez, o “outrora” diz respeito a uma temporalidade sempre antecedente, ao mesmo tempo em que irrompe incessantemente no presente.

No capítulo LIII de *Sur le Jadis* – “Jaadis” –, o autor propõe uma definição para o “outrora”. Segundo atesta, a forma francesa *jadis* (outrora) se decompõe como “Ja-a-dis”, podendo ser traduzida por “já-há-dias”. “É assim que o *outrora* estrutura o tempo como antes” (QUIGNARD, 2004, p. 148).¹²⁴ A marca do “outrora”, quando comparado ao passado, é não ter necessariamente sido. Essa temporalidade não faz parte do “sendo” nem do “estando”, tampouco constitui o “tendo”, uma vez que ela ainda não acabou de surgir. Nesse sentido, o “outrora” é algo bem mais vasto que todo o passado – concebido como o que um dia foi

¹²² “Celui qui naît n’est pas synchronique avec son origine.”

¹²³ “Ainsi chaque être humain n’est jamais contemporain de ce qu’il est. L’humain est voué au Jadis comme la bouche au langage. Comme la généalogie est vouée à l’aïeul. Chaque être humain porte dans une main une image qui manque, dans l’autre le Jadis. L’image source, l’image qui manque, la fin de ce siècle sait bien ce que c’est. Même, elle s’est *provisoirement* résignée au sexuel. Mais le Jadis? Le Jadis est simplement *l’équivalent de l’image pour le temps*. Le Jadis donne le temps à l’homme en lui refusant l’image. Il *était* une fois.”

¹²⁴ “C’est ainsi que le Jadis structure le temps comme avant.”

presente. “É preciso distinguir outrora imemorial e passado tendo sido presente” (QUIGNARD, 2004, p. 149).¹²⁵

O “outrora” quignardiano é, nesse sentido, uma temporalidade que se relaciona muito mais com o presente do que com o passado; trata-se, na verdade, de uma temporalidade intrínseca ao presente. Para elucidar o estatuto dessa figura da poética, podemos recorrer às referências que Quignard faz ao abade Kenkô,¹²⁶ que teria vivido no século XIII. Segundo o escritor francês, Kenkô teria dito que “não é o declínio da primavera que traz o verão, mas alguma coisa mais forte que o declínio. Há algo que é indeclinável. Há uma impulsão que não conhece o repouso. As coisas que começam *não têm fim*” (QUIGNARD, 2004, p. 47).¹²⁷

Quignard retoma dois paradoxos propostos pelo escritor japonês concernentes ao tempo. Conforme o primeiro paradoxo, a origem capitalizar-se-ia, ou seja, acumular-se-ia. “Os primeiros antigos são menos antigos, menos densos de outrora do que os mais recentes, que são cada vez mais eruditos, cada vez mais conhecedores, cada vez mais concentrados, cada vez mais ébrios” (QUIGNARD, 2004, p. 47).¹²⁸ Quignard prossegue trazendo o segundo paradoxo de Kenkô, que, segundo ele, seria um pouco mais difícil de ser apreendido por um ocidental. O paradoxo é este: “A arte se define como um eco de um já existido que se inventa” (QUIGNARD, 2004, p. 48).¹²⁹ E Quignard acrescenta que os grandes mestres pressentiam que os seus sucessores seriam mais originários do que eles próprios.

Da mesma forma que passado e “outrora” se distinguem, as formas de prazer inerentes a essas temporalidades são, para Quignard, heterogêneas. Haveria uma espécie de “economia de gozo” associada a elas, embora o autor não o anunciasse assim. No capítulo XXXII de *Sur le jadis*, intitulado “Sur le petit orient” (Sobre o pequeno oriente), o escritor se dedica a precisar os modos do *bonheur*¹³⁰ associados ao passado e ao “outrora”. Quignard escreve: “O passado aumenta e o pensamento daquele que pensa sob a influência da instauração da linguagem é acrescido do passado, cujo abastecimento é feito nos livros que lê ou nos

¹²⁵ “Il faut distinguer jadis immémorial et passé ayant été présent.”

¹²⁶ Kenkō Hōshi: religioso budista e escritor japonês que teria vivido entre 1283 e 1350. É célebre autor do *Tsurezuregusa*, ensaio de cunho filosófico e social no qual deplora o desaparecimento progressivo da cultura refinada do final do período dos Fujiwara. Era também considerado um poeta (Cf. FOULC, 1997).

¹²⁷ “Ce n’est pas le déclin du printemps qui amène l’été mais quelque chose de plus fort que le déclin. Il y a quelque chose d’indéclinable. Il y a une poussée qui ne connaît pas le répit. Les choses qui commencent n’ont pas de fin.”

¹²⁸ “Les premiers anciens sont moins anciens, moins denses de jadis, que les plus récents, eux qui sont de plus en plus érudits, de plus en plus connaisseurs, de plus en plus concentrés, de plus en plus ivres.”

¹²⁹ “L’art se définit comme un écho d’un déjà existé qui s’invente.”

¹³⁰ Optamos por manter a expressão *bonheur* em francês, visto que, nesse texto, Quignard a emprega para traduzir afetos distintos. A acepção de *bonheur* que privilegiamos está próxima da expressão “gozo”, em português. No texto em questão, *bonheur* se refere ora a felicidade, ora a prazer ou a alegria, ora a gozo.

subsolos que remexe” (QUIGNARD, 2004, p. 89).¹³¹ Assim, o tempo seria cumulativo tanto para o artista como para o arqueólogo ou para aquele que escreve. É a própria acumulação do tempo, a passagem do tempo que se torna “orientadora”. Considerando a questão sob essa perspectiva, tudo o que fornece matéria ao passado, constituindo o imenso campo da memória – detalhes sutis, costumes petrificados, palavras ouvidas, fragmentos de frases, odores, sintomas –, é acompanhado de um afeto específico.

O ponto que nos chama a atenção nessas exposições reflexivas de Quignard diz respeito justamente ao afeto, ao prazer associado às experiências de repetição, que somente têm sentido quando se considera o tempo como “passado”. Por mais fugazes que possam ser as experiências que constituem o tecido da memória, há, nessa definição de passado, uma localização possível; a rememoração e a narração da experiência são plausíveis e têm a dimensão simbólica, languageira como eixo central. Conforme enuncia Quignard, o *bonheur* se constitui com a idade, com a repetição do que dá prazer, pela reprodução das volúpias:

É a lista encantada dos meus pratos favoritos. É a lista perversa das situações malditas, das condutas incontroláveis, dos objetos da excitabilidade. Rituais motores e memorizados cada vez mais numerosos. Passeios e contemplações cada vez mais frequentes. Atensões e delicadezas tão obsessivas que se tornam sonatas de costumes. Esses movimentos rítmicos são transportáveis. O passado insiste com suas velhas seqüências de alegria junto de seus fetiches (QUIGNARD, 2004, p. 90).¹³²

Haveria, por outro lado, um *bonheur* próprio ao “outrora”, um *bonheur* que o caracterizaria particularmente. Segundo Quignard, trata-se de uma alegria que não pode ser retida, de um *bonheur* tão temporal que não pode ser mantido. “Sincronia que se perde. Generosidade pré-humana. É a beatitude imprevisível; o que satisfaz repentinamente retirando-se no não visível (na imprevisão). O que inova, surpreende, choca, força, renova” (QUIGNARD, 2004, p. 91).¹³³ O afeto que acompanha o “outrora” quignardiano nos parece estar associado à ideia de volatilidade e de contingência. De toda forma, o prazer que lhe é inerente não parece estar vinculado, e tampouco fundamentado, na memória do vivido; ao que tudo indica, é um prazer que não se reduz ao circuito da memória associada ao passado; a memória que está em questão na temporalidade do “outrora”, é, como já tivemos

¹³¹ “Le passé s’accroît et la pensée de celui qui pense sous le coup de l’installation du langage en lui est accrue du passé dont il fait provision dans les livres qu’il lit ou dans les sous-sols qu’il fouille.”

¹³² “C’est la liste enchantée des mets préférés. C’est la liste perverse des situations maudites, des conduites irrépressibles, des objets de l’excitabilité. Rituels moteurs et mémorisés de plus en plus nombreux. Promenades et contemplations de plus en plus fréquentes. Attentions et délicatesses si obsessionnelles qu’elles deviennent des sonates de moeurs. Ces mouvements rythmiques sont transportables. Le passé insiste ses vieilles séquences d’allégresse auprès de ses fétiches.”

¹³³ “Synchronie qui se perd. Générosité préhumaine. C’est la béatitude imprévisible; ce qui comble soudain en dépossédant dans le non-visible (dans l’imprévision). Ce qui innove, surprend, brusque, force, renouvelle.”

oportunidade de mencionar neste capítulo, a memória da origem”, isto é, memória de um tempo e de uma imagem que faltam.

Assim, sobre o prazer associado ao “outrora”, Quignard diz ainda:

É preciso ter a memória da origem para experimentar a alegria que sua proximidade libera. A viviparidade funda a alegria. A viviparidade, ou seja, o outro mundo no qual se conheceu o gozo aorístico, atemporal (sem fome, sem sede, sem arquejo, sem respiração, sem voz, sem mediação, sem espera), imediato. A possibilidade do desejo supõe a existência do paraíso (QUIGNARD, 2004, p. 93).¹³⁴

Para Quignard, portanto, a porta de entrada no mundo não é o nascimento, não é o corpo, não é a língua natural; “a porta é a origem, a origem aconteceu num mundo interno ainda ligado ao gozo animal” (QUIGNARD, 2004, p. 60).¹³⁵

Se o “outrora” não se confunde com o passado, se, em outras palavras, ele está no limite daquilo que “jamais sobreveio”, o estatuto das duas figuras – passado e “outrora” – na obra tem, como dissemos, natureza diferente. O “outrora” diz respeito a uma anterioridade inserida no presente. Em *Les ombres errantes* (2002a), livro publicado no mesmo ano em que *Sur le jadis*, Quignard prossegue suas reflexões sobre a temporalidade do “outrora”. Ele afirma: “A cena em que toda cena toma origem no invisível sem linguagem é uma atualidade incessantemente ativa” (QUIGNARD, 2002a, p. 12).¹³⁶

O passado descrito pelo escritor é o passado histórico, vivido, associado às experiências de uma sociedade ou de uma vida individual. Se em sua obra as expressões passado e “outrora” (*jadis*) se contrapõem, se a diferença semântica dos dois termos é bem demarcada, é para indicar que o passado é associado à aquisição da linguagem, às convenções sociais, ou seja, ele seria o “território do seres falantes”. Aliás, Quignard diz que a linguagem é uma aquisição precária, que não está na origem nem mesmo no fim, visto que frequentemente a palavra erra e se perde antes mesmo do cessar da vida.

Por sua vez, o “outrora” não coincidiria com o passado petrificado pela aquisição da linguagem formal. Assim, do “outrora”, Quignard prefere desconsiderar o “manter”, o “conservar”, contidos na expressão *maintenant* (agora) e priorizar o jorrar, o brotar (*jaillir*), o *jadis*, o originário, o ato (QUIGNARD; PICOT, 2005, p. 10). Dessa forma de anterioridade que faz irrupção no presente, que “jorra” e surge no ato da escrita –, “os escritores são letras

¹³⁴ “Il faut avoir la mémoire de l’origine pour éprouver la joie que sa proximité délivre. La viviparité fonde la joie. La viviparité c’est-à-dire l’autre monde où a été connue la jouissance aoristique, atemporelle (sans faim, sans soif, sans halètement, sans respiration, sans voix, sans méditation, sans attente), immédiate.”

¹³⁵ “La porte est l’origine. L’origine a eut lieu dans un monde interne relié encore à la jouissance animale elle-même.”

¹³⁶ “La scène ou toute scène prend origine dans l’invisible sans langage est une actualité sans cesse active.”

vivas” (QUIGNARD; PICOT, 2005, p. 12) –, dessa forma de atualidade assim bruscamente irrompida, o autor diz procurar ser o contemporâneo mais próximo.

A demarcação que Quignard estabelece entre passado e “outrora” remete-nos aos conceitos psicanalíticos de inconsciente e de repetição, sobretudo à forma como são elaborados por Jacques Lacan no Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Freud já postulava o inconsciente enquanto lógica que opera produzindo condensações e deslocamentos. Sabe-se que as pesquisas freudianas sobre a sua estrutura e o seu funcionamento apoiaram-se sobre os estudos dos sonhos, dos chistes, dos lapsos, dos sintomas e de outros fenômenos que conhecemos como “formações do inconsciente”.

Com base na leitura do texto freudiano, J. Lacan encontrou, podemos dizer, um denominador comum para essas diferentes formações: elas seriam estruturadas como uma linguagem. Foi assim que Lacan devolveu a psicanálise ao seu campo específico, o da linguagem. Valendo-se de seus estudos de linguística estrutural, Lacan promoveu a distinção entre significante e significado e fez equivaler condensação e metáfora assim como fez coincidir deslocamento e metonímia. Encontramos em Lacan, leitor de Freud, uma base conceitual bastante sólida quanto à ancoragem da psicanálise no campo da linguagem, da palavra, isto é, no registro simbólico. Nesse sentido, tanto o inconsciente freudiano quanto a primazia dada por Lacan à dimensão simbólica do inconsciente poderiam ser considerados como artifícios para a apreensão do real pela via do sentido. Neste caso, estaríamos às voltas com um tratamento do real pelo simbólico.

Nisso, a definição quignardiana de passado pode ser aproximada do registro do simbólico tal como Lacan o define, ou seja, eixo em que a primazia é dada à rede de significantes e no qual prevalece o campo da linguagem.

Por sua vez, o “outrora” definido por Pascal Quignard parece se referir muito mais ao inconsciente definido em termos de imprevisibilidade, surpresa, inovação, isto é, alguma coisa que pode, ou não, se realizar. Nesse sentido, o “outrora” quignardiano estaria muito mais próximo de um inconsciente concebido segundo a vertente do real. O que nos impede, porém, de propor uma equivalência ou uma simetria entre o “outrora” de Quignard e o inconsciente tal como Lacan o concebe em seus últimos escritos é a dimensão antropológica que Quignard confere à temporalidade do “outrora”. Na obra do escritor, encontramos certa antropologização da ideia de real; em outras palavras, o perdido, o que não cessa de se inscrever, assume, na obra de Quignard, uma dimensão nostálgica referida a uma animalidade antiquíssima e perdida, ou seja, há uma imaginarização do real.

Um comentário sucinto do psicanalista Jaques-Alain Miller corrobora as nossas hipóteses. Em entrevista concedida à ALP (*Agence Lacanienne de Presse*),¹³⁷ Miller faz referência ao “outrora” (*Jadis*) quignardiano. Ao opor o “direito ao segredo” à “absolutização do saber”, Miller critica a passagem do saber à categoria de valor incondicional, ou melhor, ele condena a absolutização do saber. Tal é o tema da entrevista. Todavia, o que nos interessa extrair do comentário do psicanalista é precisamente a aproximação que ele faz entre o “outrora” quignardiano e o conceito de inconsciente. Segundo Miller, o que está na raiz da questão da absolutização do saber é “a forma mais evidente da misteriosa pulsão de morte que Freud detectou na compulsão à repetição, que habita o que Pascal Quignard chama, de forma muito bela, de *Outrora (Jadis)*, e que é o inconsciente”.¹³⁸ Essa aproximação pode certamente ser feita com a condição que tenhamos estabelecida a demarcação que Quignard faz entre passado e “outrora”: passado articulado à dimensão simbólica do inconsciente, e “outrora” associado à dimensão real do mesmo conceito.

“Outrora” e passado podem também ser considerados à luz do conceito de repetição. Para Lacan, a repetição está no princípio da ordem simbólica e da cadeia significante como tal. O próprio funcionamento dessa cadeia repousa sobre a operação de repetição. Como se sabe, os significantes retornam incessantemente, e essa repetição é um fato cuja estrutura fundamental é linguageira, ou seja, simbólica. Contudo, a repetição pode ser considerada sob uma perspectiva real. No seminário citado, Lacan distingue duas vertentes da repetição tendo como base os conceitos aristotélicos *tiquê* e *autômaton*. Segundo Lacan, “o real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *autômaton*, e do qual é evidente, em todas as pesquisas de Freud, que é do que ele cuida” (LACAN, 1985, p. 56). Lacan dirá igualmente que o que se repete “é sempre algo que se produz – a expressão nos diz bastante sua relação com a *tiquê* – por acaso” (LACAN, 1985, p. 56).

Consideradas as diferenças entre os dois campos – a escrita literária e a experiência psicanalítica –, é possível propor uma aproximação entre o “outrora” quignardiano e as dimensões reais da repetição e do inconsciente, visto que, nos dois campos, o que está em questão não é tanto uma escrita em sua função de aferir sentido. Diríamos que o conteúdo narrativo em si mesmo não é a dimensão privilegiada. Contrariamente a essa vertente, o que

¹³⁷ ALP: Agência lacaniana de imprensa. Trata-se de uma lista eletrônica criada por Jacques-Alain Miller no dia 05 de setembro de 2001, com o objetivo de difundir, via internet, notícias referentes ao campo psicanalítico.

¹³⁸ “C’est la forme la plus évidente de cette mystérieuse ‘pulsion de mort’ que Freud a décelée dans la compulsion à la répétition qui habite ce que Pascal Quignard appelle joliment ‘le jadis’ et qui est l’inconscient.”

está no cerne da questão é o próprio ato de escritura e o gozo a ele associado. Nesse sentido, é interessante conferir o que Quignard afirmou por ocasião de uma entrevista: “Eu tive uma intuição muito simples, extraordinariamente precisa, que modificava a natureza do tempo, fazendo-o passar de três dimensões para duas dimensões, rasgando-o numa tensão inorientada e terrível. É muito simples. Mas isso modifica tudo” (QUIGNARD; LAPEYRE-DESMAYSON, 2001, p. 212). Essa novidade encontrada pelo escritor é a força viva do “outrora”, é a lava irruptiva, é o indomesticável que ele opõe ao passado. Tentar precisar a natureza dessa temporalidade sobre a qual insiste Quignard nos permite vislumbrar o estatuto da leitura e da escrita em sua obra, tema do qual trataremos mais à frente em nossa pesquisa.

Alguns autores se dedicam particularmente à dimensão temporal associada ao gesto de escritura na obra de Pascal Quignard. Poderíamos evocar, no contexto atual, o escritor Jean-Michel Rey, para quem as figuras do “outrora” na obra de Quignard ilustram muito bem a maneira pela qual “presente e passado se encontram fortemente imbricados” (REY, 2005, p. 412). Para esse autor, a figura do “outrora” convocaria a um só tempo a ontogênese e a filogênese, fazendo a escrita se confrontar com um aquém do sujeito ao entrelaçar o presente a um passado improvável. Para a linguista e pesquisadora Irène Fenoglio, o “outrora” quignardiano “é a compreensão da escritura na irrupção da linguagem e de seu vínculo com a sexualidade e a morte, a compreensão do vínculo entre leitura e escrita” (FENOGLIO, 2005, p. 362). A autora considera o “outrora” como a linguagem sem “meta”, segundo a célebre fórmula lacaniana. Ela declara: “‘Outrora’ não tem meta[linguagem], a faculdade de linguagem se sobrepõe aí em sua pré-linguagem ou em sua atualização necessariamente temporal. A escritura é a obstinação em pensar-sentir isso e transmiti-lo”¹³⁹ (FENOGLIO, 2005, p. 362).

3.2.2 O “Outrora” na obra ficcional

Alguns fragmentos isolados na obra de Quignard desvelam, mais do que outros, o “outrora” situado mais além do passado. Em *Todas as manhãs do mundo* (1991), o músico Sainte Colombe é invadido por uma melancolia que se intensifica com o passar dos anos.

¹³⁹ “Je considère que le Jadis, c’est le langage dont, selon la célèbre formule lacanienne, il n’y a pas de méta. Le Jadis n’a pas de méta, la faculté de langage s’y superpose dans son pré-langage ou dans son actualisation alors forcément temporelle. L’écriture, c’est l’obstination à penser-sentir cela et à le transmettre.”

Apenas sua música o conforta. Austero e isolado em sua solidão, o grande mestre passa a ser visitado pela esposa, morta. Quignard escreve:

Um dia em que concentrava o olhar nas vagas da ondulação, dormitou e sonhou que entrava na água escura que era a sua morada. Renunciara a todas as coisas que amava neste mundo, aos instrumentos, às flores, aos doces, às partituras enroladas, aos escaravelhos, aos rostos, aos pratos de estanho, aos vinhos (QUIGNARD, 1991, p. 26).

Um dia, dialogando com a mulher defunta, disse: “A minha tristeza é indefinível. Tendes razão para me dirigir tal censura. A palavra não pode dizer nunca aquilo de que pretendo falar, e não sei como hei de dizê-lo...” (QUIGNARD, 1991, p. 61). E, num diálogo comovente durante outra aparição da amada, Sainte Colombe lhe pergunta como era possível que ela viesse visitá-lo:

– Como é possível virdes aqui depois da morte? Onde está o meu bote? Onde estão as minhas lágrimas quando vos vejo? Não sereis, antes, um sonho? Estarei eu louco?
 – Afastai a vossa inquietação. O vosso barco está podre há muito tempo no ribeiro. O outro mundo é tão estanque como era a vossa inquietação.
 – Senhora, eu sofro por não vos tocar.
 Ela falava lentamente, como é costume dos mortos. Acrescentou: – Acreditais que não haja sofrimento em ser vento? Às vezes esse vento traz até nós restos de música. Às vezes a luz traz aos vossos olhos fragmentos das nossas aparências (QUIGNARD, 1991, p. 71-72).

No romance *Les escaliers de Chambord* (1989b), a personagem Édouard evoca, sem ambigüidade alguma, o “outrora” quando reflete sobre outro mundo que teria precedido essa luz em que nos banhamos, um mundo que erra no mundo no qual se vive. Segundo Quignard: “Talvez, no fundo da memória, ele alimentasse a nostalgia do continente de todas as coisas do mundo antes que elas se nomeassem, antes que fossem objetos de troca, que circulassem. A nostalgia do que não se encontra, de um objeto não encontrável, de uma presença que não se consegue surpreender” (QUIGNARD, 1989b, p. 218).¹⁴⁰

A personagem Apronemia Avitia, por sua vez, anota em sua *tablettes* as “coisas longas e as coisas sem duração”, ou seja, ora a memória se refere aos objetos do passado, aos fatos remotos e ao tempo que parece se “distender”, ora se refere a um tempo além, ou aquém, do rememorado, um tempo cuja duração não seria mensurável em razão da própria atualidade. Apronemia afirma:

¹⁴⁰ “Peut-être, au fond dela mémoire, nourrissait-il la nostalgie du continent de toutes choses au monde avant qu’elles ne se nomment, avant qu’elles ne s’échangent, ne se monnaient, ne circulent. La nostalgie de ce qui ne se trouve pas, d’un objet introuvable, d’une présence qu’on ne parvient pas à surprendre.”

Dentre as coisas que são muito longas eu acrescentaria a infância. O arbusto de buxo. Quando espero por Aulus que está na casa do gramático e que já deveria estar de volta há uma hora. A velhice. A tartaruga marinha. A morte daqueles que estão mortos. A insônia. A gralha. Dentre as coisas sem duração tu não anotaste os deuses imortais e as obras irreprocháveis. Dentre as coisas sem duração é preciso isolar o amor. Ele está para a espécie como o sexo ou os mamilos que o acompanham e que permitem reproduzi-lo e que não definem nada de propriamente humano (QUIGNARD, 1984, p. 116-117).¹⁴¹

No capítulo CVII do mesmo livro, C. Basso emite uma hipótese sobre a origem dos odores, o que, a nosso ver, conduz também a esse tempo prévio, não exatamente situável no passado, no vivido, e cuja memória reporta ao “outrora”. A imagem utilizada pelo escritor para circunscrever tal temporalidade é, como de costume, essa de uma vida sempre antecedente, que pode ser inferida na cadeia da filogênese, uma vez que apenas seus resquícios chegam até nós. Quignard faz Aprononia dizer:

Caio toma a palavra sobre os odores e emite uma hipótese sobre a origem do mau cheiro: – Antes de nascermos somos os cadáveres de uma vida cuja lembrança não temos e flutuamos no fundo do oceano. Desde que nossas mães nos carreguem, inchamos, enchamo-nos de ar, apodrecemos, subimos pouco a pouco para a superfície desse oceano. Bruscamente, o nascimento nos joga sobre a costa. É uma espécie de onda violenta e repentina. T. Lucrécio Caro dizia que cada dia de nossa vida acostávamos sem cessar numa beira de luz. Com o sol batendo, começamos a cheirar [a decompor, a cheirar mau] e começamos a gritar. Com a morte, alcançamos a profundidade e o silêncio e a suavidade inodora do abismo (QUIGNARD, 1984, p. 102-103).¹⁴²

A “quinta estação” do escritor romano Albúcio remete-nos também à temporalidade do “outrora” apesar de essa figura-conceito não se encontrar ainda plenamente formulada na época da publicação do livro. Dessa forma, para o retórico latino, haveria uma quinta estação, “alguma coisa que não pertence à ordem do tempo e que, no entanto, volta todo ano como o

¹⁴¹ “Parmi les choses qui sont très longues j’ajouterai l’enfance. L’arbuste de buis. Quand j’attends Aulus le grammairien et qui devrait déjà être de retour depuis une heure. La vieillesse. La tortue de mer. La mort de ceux qui sont morts. L’insomnie. La corneille. Parmi les choses sans durée tu n’as pas noté les dieux immortels et les oeuvres irréprochables. Parmi les choses sans durée il faut retrancher l’amour. Il est à l’espèce comme le sexe ou les mamelles qui l’accompagnent et qui permettent de le reproduire et qui ne définissent rien de proprement humain.”

¹⁴² “Caïus prend la parole sur les odeurs et fait une hypothèse sur l’origine de la puanteur: – Avant que nous naissons nous sommes les cadavres d’une vie dont nous n’avons pas le souvenir et nous flottons au fond de l’océan. Autant que nos mères nous portent nous nous boursouflons, nous nous gonflons d’air, nous pourrissons, nous remontons peu à peu à la surface de cet océan. Brusquement la naissance nous rejette à la côte. C’est une sorte de vague violente et soudaine. T. Lucretius Carus disait sans cesse un rivage de lumière. Le soleil venant à frapper, nous commençons à sentir [à faisander, à puer] et nous commençons à crier. Par la mort nous rejoignons la profondeur et le silence et la douceur inodore de l’abîme.”

outono e como o inverno, como a primavera e como o verão. Alguma coisa que tem seus frutos e que tem sua luz” (QUIGNARD, 1990a, p. 71).¹⁴³

Em um primeiro momento, essa quinta estação associa-se à infância ou, mais precisamente, ao período infantil em que não é possível falar em linguagem minimamente articulada:

Os dias que antecedem o nascimento e aqueles que o sucedem formam, por si mesmos, uma estação que os antigos Romanos chamavam de ‘não-falante’. Era preciso adicionar nove meses lunares mais dezoito meses sem linguagem humana propriamente falando e essas três vezes nove meses conferem toda a marca do pequeno homem (QUIGNARD, 1990a, p. 71-72).¹⁴⁴

Nesse sentido, a infância mencionada por Albúcio reporta-nos ao “outrora” na medida em que é descrita como uma pré-estação errante que visitaria nosso cotidiano durante toda a vida, que estaria na base dos amores, do comportamento de cada um, que apareceria nos sonhos e também nas atividades diurnas. Mas que não deixa de ser perdida. Albúcio descreve aqui os sordidíssimos em sua relação com o “outrora”, isto é, uma temporalidade sempre anterior, incessantemente prévia e que, por isso mesmo, seria determinante. Contudo, a infância não é a única metáfora que figuraria o “outrora” (*jadis*): a surpreendente “quinta estação” inventada por Albúcio, no entanto, não se resume unicamente a essa pré-estação infante ou primária ou animal que erra incessantemente em nós; o outrora é o próprio passado em nós, “estação que é, em nós, o inalterável Antigo [...]. Inalterável fundação de nós mesmos nas ruínas da não-linguagem em nós [...]. Eterna narração, na realidade, mais velha que os caminhos abertos pelos rebanhos destas presas quando de sua passagem (QUIGNARD, 1995, p. 73-74).¹⁴⁵

3.2.3 Travessias órficas

“Que me perdoem esta comparação ambiciosa: eu era Orfeu. Eu estava nos infernos. Sombras me chamavam. Eu caminhava ao longo do Estige. Entrava nas gargantas do Tênaros”

¹⁴³ “Il y a quelque chose qui n’appartient pas à l’ordre du temps et qui pourtant revient chaque année comme l’automne et comme l’hiver, comme le printemps et comme l’été. Quelque chose qui a ses fruits, et qui a sa lumière.”

¹⁴⁴ “Les jours qui précèdent la naissance et ceux qui lui succèdent forment par eux-mêmes une saison que les anciens Romains nommaient le ‘non-parlant’. Il fallait additionner neuf mois lunaires plus dix-huit mois sans langage à proprement parler humain et ces trois fois neuf mois font toute l’empreinte du petit d’homme.”

¹⁴⁵ “[...] Saison qui est en nous-mêmes l’inaltérable Antique [...] Inaltérable fondation de nous-mêmes dans les ruines du non-langage en nous. [...] Éternelle narration en effet plus vieille que les chemins que creusent les troupeaux de ces proies sur leur passage. ”

(QUIGNARD, 1986, p. 222).¹⁴⁶ Quem enuncia é a personagem Charles Chenogne, de *Le salon du Wurtemberg* (1986).

Em *Le sexe et l'effroi* (1994), Pascal Quignard oferece uma longa citação do mito de Orfeu extraída das Geórgicas, de Virgílio, considerada a versão mais antiga e neutra do mito, a mais aberta a todas as interpretações:¹⁴⁷

[...] Ele já voltava com Eurídice. Proserpina impusera que ela permanecesse atrás dele. Ele se aproximou do ar, percebeu a luz quando uma loucura repentina apoderou-se dele. Parou (*Restitit*) – eles já ganhavam as margens luminosas, Eurídice era sua – mas esquecendo tudo (*immemor*), vencido em sua alma, virou-se (*respexit*). Olhou de frente. Lançou seus olhos sobre ela. Então, três vezes se ouviu, subindo dos pântanos do Averno, um barulho (*fragor*) pavoroso. Eurídice falou: ‘Orfeu, que loucura me fez perder-me? Que loucura te fez perder-te? Novamente volto para lá. Novamente o sono afoga meus olhos e os leva para a noite imensa’ (QUIGNARD, 1994b, p. 286).¹⁴⁸

“Eu ia levar o meu pobre canto para outro lugar. Como há uma música de perdição, há uma pintura de perdição” (QUIGNARD, 2000a, p. 25).¹⁴⁹ A personagem Meaume, desfigurada pelo ácido jogado em seu rosto por um gesto de vingança do rival, compara-se a Orfeu, uma vez que é condenada a uma longa errância que a afasta de sua amada. Figura soturna que se esconde nas sombras e na noite e de onde retira, mediante sua arte, pequenas imagens, minúsculos objetos *à la manière noire*.

Flebile lingua murmurat axanimis. Sua língua lamuriosa, mesmo privada de fôlego, murmura. Eis, finalmente, que a música aparece nos lábios de Orfeu; ele está morto. Murmúrio ao qual respondem as margens como se as margens dos rios sobre a terra fossem lamentos ao longo das feridas que sangram sem cessar até ao oceano que reúne as suas dores. *Flexit Orpheus*. Ele ‘vira a cabeça’ na água. O último canto de Orfeu acontece quando sua cabeça está na água. Que pensava, outrora, nossa cabeça na água? (QUIGNARD, 2008, p. 70).¹⁵⁰

¹⁴⁶ “Qu’on me pardonne cette comparaison bien ambitieuse: j’étais Orphée. J’étais dans les Enfers. Des ombres me héléient. Je longeais le Styx. J’entrais aux gorges du Ténare.”

¹⁴⁷ Para ver mais sobre o assunto, remeto o leitor ao texto “La frontière d’Orphée”, de Claude Coste, publicado em *Revue des Sciences humaines*, n. 260, p. 75-100.

¹⁴⁸ “[...] Déjà il revenait avec Eurydice. Proserpine avait imposé qu’elle se tint derrière lui. Il approcha l’air, il aperçoit la lumière quand une folie soudaine s’empara de lui. Il s’arrêta (*Restitit*) – déjà ils atteignaient les rives lumineuses, Eurydice était sienne – mais oubliant tout (*immemor*), vaincu dans son âme, il se retourna (*respexit*). Il fait face. Il lance ses yeux sur elle. Alors trois fois on entendit, montant du marais de l’Averne, un bruit (*fragor*) effroyable. Eurydice parla: ‘Orphée, quelle folie m’a perdue? Quelle folie t’a perdu?. Une deuxième fois je retourne là-bas. Une deuxième fois le sommeil noie mes yeux et les emporte dans l’immense nuit’.”

¹⁴⁹ “J’allais porter mon pauvre chant ailleurs. Comme il y a une musique de perdition, il y a une image de perdition.”

¹⁵⁰ “*Flebile lingua murmurat axanimis*. Sa langue plaintive, même privée de souffle, murmure. Voilà enfin que la musique apparaît sur les lèvres d’Orphée; il est mort. Murmure auquel répondent les rives comme si les rives des fleuves sur la terre étaient des plaintes le long des plaies qui saignent sans finir jusqu’à l’océan qui en rassemble les douleurs. *Flexit Orpheus*. Il ‘tourne la tête’ dans l’eau. Le dernier chant d’Orphée a lieu quand sa tête est dans l’eau. Que pensait jadis notre tête dans l’eau?.”

Essa descrição da morte de Orfeu se encontra em *Boutès*, livro publicado em 2008. Nele, Quignard se dedica a relatar o destino de Boutès, argonauta que se atirou ao mar seduzido pelo canto das sereias.

Os fragmentos acima, todos extraídos da obra de Pascal Quignard – 1986, 1994, 2000 e 2008, respectivamente –, são um pequeno indício da profusão de referências quignardianas ao mito de Orfeu. Quanto ao mito propriamente dito, é interessante salientar que, além de poeta, Orfeu era músico, “o mais célebre que jamais existiu” (GRAVES, 1967, p. 124).¹⁵¹ A personagem mitológica “não apenas enternecia os animais ferozes como encantava também com sua música as árvores e as rochas, ao ponto destas se deslocarem e o seguirem” (GRAVES, 1967, p. 124).¹⁵²

Reza o mito que Eurídice teria sido picada por uma serpente ao tentar se livrar dos assédios de Aristeu. Transtornado com a morte de sua amada, Orfeu desceu aos Infernos e chegou ao trono de Hades, o rei dos mortos. Antes, porém, sua música encantara Caronte, o barqueiro que o ajudou a atravessar o rio Estige e adormecera Cérbero, o cão, e os três juízes dos mortos. A música pungente de Orfeu sensibilizou Perséfone, mulher de Hades, que o ajudou a trazer novamente Eurídice para o mundo dos vivos. No entanto, ao subir dos Infernos, Orfeu não resistiu ao impulso de olhar para trás e verificar se Eurídice estava realmente ali, infringindo assim a única condição imposta por Hades para que Eurídice voltasse à vida. Assim que vislumbrou a luz do dia, Orfeu se virou e viu apenas a silhueta tênue de sua mulher, que voltava para o mundo dos mortos. Foi assim que ele a perdeu definitivamente.

A descida aos infernos como metáfora do gesto escritural não é certamente uma invenção de Pascal Quignard. Todavia, o que há de singular no procedimento do autor são os dispositivos aos quais ele recorre e que conferem à sua empreitada um aspecto único. Assim, é plausível afirmar que a retórica quignardiana está totalmente ancorada no tema da travessia órfica, tema que não se reduz à produção ficcional. Como vimos, suas personagens perderam alguém ou alguma coisa, o que as deixa frequentemente atormentadas pela relação que têm com o perdido. No plano mais estritamente reflexivo da obra, as elaborações acerca da origem e da natureza da linguagem se conjugam com os elementos autobiográficos que determinaram seu destino de escritor: a trajetória pessoal e literária de Quignard se aparenta sob vários

¹⁵¹ “Orphée fils du roi de Thrace Oeagre et de la Muse Calliope était le poète et le musicien le plus célèbre qui ait jamais vécu.”

¹⁵² “[...] et non seulement il attendrissait les bêtes féroces mais il charmait aussi par sa musique les arbres et les rochers au point qu’ils se déplaçaient et le suivaient.”

aspectos aos desdobramentos do mito. E, além desses aspectos, a descida aos infernos aparece também nos seus escritos investigativos de cunho “antropológico”, uma vez que, ao colocar a questão da origem no centro de seu interesse, Quignard tece considerações muito particulares do ponto de vista da História.

Por essas razões, a descida de Orfeu aos Infernos é, na obra quignardiana, ilustrativa de uma volta, de um exílio, de uma imersão: seja no silêncio, seja na memória, seja na infância. O “outrora” considerado como temporalidade inapreensível e até mesmo “inimaginável” é também evocador de uma origem perdida. Assim, o texto paradigmático de Quignard quanto à descida aos Infernos é, sem dúvida alguma, *Le mot sur le bout de la langue* (*A palavra na ponta da língua*), de 1993. A terceira parte do livro, intitulada “Petit traité sur Méduse” (“Pequeno tratado sobre Medusa”), apresenta numerosos elementos autobiográficos. Ali, o escritor descreve o estupor em que se encontrava diante da ausência materna. A cena sempre evocada, reescrita e que aparece de modo sutil em textos anteriores ou posteriores a esse de 1993 é a que diz respeito ao silêncio materno em busca de uma palavra que não lhe vinha à memória. Nesses momentos, a mãe era a própria figura da Medusa, paralisando e condenando ao silêncio os que se encontravam à sua volta. Dessa lembrança infantil, Quignard diz:

Como aquele que sucumbe ao olhar da Medusa vira pedra, aquela que sucumbe ao olhar da palavra que lhe falta parece uma estátua. Assim como Orfeu, que se volta de repente para verificar, para se assegurar de que o seu amor está ali, subindo dos infernos atrás dele, petrificando o renascimento de uma emoção, sob a forma enganadora de uma lembrança; da mesma forma, a contenção que obriga a busca da palavra imobiliza o retorno desejado. A própria busca impossibilita aquilo que espera. Essa experiência da palavra conhecida e da qual se está privado é a experiência a que nossa humanidade esquecida, estranhamente, retorna (QUIGNARD, 1993c, p. 56-57).¹⁵³

Há uma equivalência evidente entre a palavra na ponta da língua e o mergulho infernal. Mediante um procedimento que lhe é próprio, Quignard estabelece um paralelismo entre o conto, que constitui a segunda parte do livro e cujo título é também “A palavra na ponta da língua”, e o último capítulo do livro, “Pequeno tratado sobre Medusa”. O conto descreve as idas do alfaiate Jeûne ao outro mundo em busca do nome esquecido por sua jovem esposa, que padecia de não conseguir recobrar a memória: Colbrune não se lembrava

¹⁵³ “Comme celui qui tombe sous le regard de Méduse se change en pierre, celle qui tombe sous le regard du mot qui lui manque a l’apparence d’une statue. Comme Orphée qui se retourne, soudain, pour vérifier, pour s’assurer que son amour est là, qu’il est bien en train de remonter à sa suite de l’enfer, pétrifie la naissance d’une émotion sous la forme mensongère d’un souvenir, la contention où plonge la recherche du nom immobilise le retour auquel elle s’applique. Elle entrave ce qu’elle espère. Cette expérience du mot qu’on sait et dont on est sevré est l’expérience où l’oubli de l’humanité qui est en nous agresse.”

do nome do Senhor dos Infernos – Heidebic de Hel –, que lhe ajudara a conquistar Jeûne, com a condição de que não se esquecesse de seu nome. O prazo concedido pelo Senhor dos Infernos chegava ao fim, e o nome Heidebic de Hel não lhe vinha à memória. Por três vezes, Jeûne desceu aos Infernos em busca do nome esquecido; somente após a terceira tentativa, conseguiu reter e pronunciar o nome que lhe ficara na ponta da língua.

A cena que Quignard qualifica de matricial quanto ao seu destino de escritor é aquela de sua mãe petrificada à espera da palavra que não lhe vinha à memória. O escritor afirma ter se identificado inteiramente com essa imagem da mãe-medusa, o que, de certa forma, o tornou, pelo mesmo movimento, uma criança-medusada, paralisada no e pelo silêncio materno:

Eu era essa criança que se apaixonou pelo silêncio. Essa criança que apostava a totalidade de sua vida no esforço de minha mãe para encontrar uma palavra que ela tinha em memória, estando dela privada. Identificava-me totalmente com o movimento de pensar de minha mãe percorrendo novamente e, com aflição, os canais e os caminhos pelos quais uma palavra se perdia (QUIGNARD, 1993c, p. 60).¹⁵⁴

Quando privada de uma palavra, a mãe do escritor tomava a forma de alguém paralisado por Medusa: “Como aquele que sucumbe ao olhar da Medusa vira pedra, aquela que sucumbe ao olhar da palavra que lhe falta parece uma estátua” (QUIGNARD, 1993c, p. 56).¹⁵⁵ Essa mãe, vítima da palavra que lhe falta, pode ser identificada com a jovem Colbrune do conto, que ilustra exemplarmente os efeitos da ausência de uma palavra: ela se distancia da vida, aproximando-se cada vez mais da morte.

A identificação com a mãe “petrificada e petrificante” teve como efeito uma sideração no escritor; todavia, as figuras de Jeûne e Orfeu também parecem estar concernidas no gesto que funda a escrita de Quignard: ele mergulhou no Inferno, atravessou as fronteiras do visível para ir ao encontro da palavra que faltava. Apresentamos outro fragmento que ilustra, de modo exemplar, a descida aos Infernos de Quignard-Orfeu nas trilhas da palavra perdida:

Identificava-me totalmente com o movimento de pensar de minha mãe percorrendo novamente e, com aflição, os canais e os caminhos pelos quais uma palavra se perdia. Mais tarde, identifiquei-me com o pai de minha mãe. Mais tarde, com o avô de minha mãe. Ao fazer isso, eu apenas justificava uma identificação programada

¹⁵⁴ “J’étais cet enfant que le silence a passionné. J’étais cet enfant qui misait la totalité de sa vie sur l’effort sur l’effort de ma mère pour retrouver un nom dont elle avait mémoire en étant privée. Je m’identifiais tout entier au mouvement de penser de ma mère reparcourant avec détresse les canaux et les chemins où un mot s’était dérouté.”

¹⁵⁵ “Comme celui qui tombe sous le regard de Méduse se change en pierre, celle qui tombe sous le regard du mot qui lui manque a l’apparence d’une statue.”

desde antes do meu nascimento, visto que os dois nomes associados ao meu primeiro nome eram os nomes deles – Charles e Edmond. Quando criança, pareceu-me necessário adquirir o saber filológico, gramatical e romano de meu avô, para me tornar o poeta que meu bisavô gostaria de ter sido. Todos os dois tinham ensinado na Sorbonne. Todos os dois tinham colecionado livros. Foi assim que busquei, absurdamente, voltar no tempo. Foi isso que me jogou nas margens de Roma, que me jogou nas ruínas de Ur e, finalmente, nas mais antigas grutas de paredes silenciosas e grafitadas. Nossas vidas são as súditas de estranhas tiranias equivocadas. É curioso observar que livros que escrevi tiveram sucesso ao desenterrar velhos fantasmas mortos, desconhecidos que traziam em si mais futuro do que seres vivos. Os livros são essas sombras dos campos. Eu era essa criança precipitada sob a forma dessa troca silenciosa com a linguagem que falta. Eu fui essa espreita silenciosa. Tornei-me esse silêncio, essa criança ‘retida’ na palavra ausente sob forma de silêncio (QUIGNARD, 1993c, p. 60-61).¹⁵⁶

Tal movimento pode ser atribuído a todo aquele que passa pela experiência da escrita? Certamente. O que especifica o movimento de Quignard quando estabelecemos um paralelo entre elementos autobiográficos, mitos e personagens oriundas da ficção é o estatuto poético atribuído à palavra que retorna. Para Quignard, a linguagem, a palavra reencontrada seria da ordem da poesia, a palavra reencontrada é Eurídice que volta atrás de Orfeu antes de ser relegada definitivamente às profundezas abissais dos infernos:

O poema é o contrário exato da palavra na ponta da língua. A poesia, a palavra reencontrada, é a linguagem que dá a ver novamente o mundo, que faz reaparecer a imagem intransmissível que se dissimula atrás de toda imagem, que faz reaparecer a palavra em seu branco, que reanima o lamento do centro sempre demasiadamente ausente na linguagem que cega, que reproduz o curto circuito atuante no seio da metáfora (QUIGNARD, 1993c, p. 73-74).

No mito, Eurídice quase volta definitivamente à vida, tal um objeto reencontrado e novamente perdido, tal uma palavra que fica retida na ponta da língua e que pode, ou não, voltar à memória. Se a imagem de Orfeu descendo aos Infernos é recorrente na ficção de Quignard, essa do retorno de Eurídice é também muito ilustrativa na medida em que, por ela, alguma coisa do objeto pode ser reavida, reencontrada. A nosso ver, a prosa poética de

¹⁵⁶ “Je m’identifiais tout entier au mouvement de penser de ma mère reparcourant avec détresse les canaux et les chemins où un mot s’était dérouté. Plus tard, je m’identifiai au père de ma mère. Plus tard, je m’identifiai au grand-père de ma mère. Ce faisant je ne faisais que justifier une identification programmée dès avant mon arrivée à l’air par ma mère, puisque les deux petits noms associés à mon prénom étaient leurs prénoms – Charles, Edmond. Enfant, il me parut qu’il fallait acquérir le savoir philosophique, grammatical et romain de mon grand-père pour devenir le poète qu’aurait voulu être mon arrière-grand-père. Tous les deux avaient professé à la Sorbonne. Tous les deux avaient collectionné les livres. C’est ainsi que j’aurai absurdement cherché à rebrousser le temps. C’est ce qui m’a jeté sur les rives de Rome, qui m’a jeté dans les ruines d’Ur, jeté enfin dans les grottes les plus anciennes aux parois silencieuses et graffitées. Nos vies sont les sujettes d’étranges tyrannies qui sont des erreurs. Il est curieux de noter que des livres que j’ai écrits ont connu le succès en déterrants de vieux fantômes morts inconnus qui portaient en eux plus d’avenir que des vivants. Les livres sont ces sombres des champs. J’étais cet enfant précipité sous la forme de cet échange silencieux avec le langage qui manque. Je fus ce guet silencieux. Je devins ce silence, cet enfant en retenue dans le mot absent sous forme de silence.”

Quignard se sustenta neste exercício constante: tirar do Inferno ou da marginalidade ou do esquecimento, ou de uma língua morta, fragmentos, estilhaços do objeto que um dia fora perdido – sórdido, poderíamos dizer – e atribuir-lhe uma condição agalmática, ainda que isso confira ao conjunto da obra um trabalho incessante, uma construção sempre metonímica e, de certa forma, inacabada.



Jacopo Zucchi, Psyché surprend l'Amour. 1589, huile sur toile, Rome, galerie Borghese.

4 LACAN E QUIGNARD: O OBJETO *a* EM QUESTÃO

O interesse de Pascal Quignard pelo objeto *a* de Lacan não é recente. Na longa entrevista concedida a Chantal Lapeyre-Desmaison, publicada em 2001 (QUIGNARD; LAPEYRE-DESMAlSON, 2001), o escritor já mencionava o conceito lacaniano, qualificando-o de invenção genial. Todavia, um lugar especial é dado ao objeto *a* no livro *Sordidissimes* (2005). Em toda a extensão dessa obra, Quignard medita sobre as teses lacanianas acerca do objeto pequeno *a*, e ele o faz em consonância com as teses que Lacan desenvolve no *Seminário: livro 10: A angústia*, ministrado durante os anos 1962-1963. Como tivemos ocasião de mencionar nos capítulos precedentes, Quignard é um leitor voraz, perspicaz, que se distingue ao colocar sua erudição a serviço do fazer literário. Veremos a seguir que, mais do que simples leitor de Lacan, Quignard se deixa interpretar pela sua obra.

Optamos, no presente capítulo, por fazer uma leitura paralela dos desdobramos lacanianos assim como da releitura, profícua, que deles faz o escritor. Nesse sentido, talvez mais do que nos capítulos anteriores, a dimensão da tradução tem lugar de destaque; a metodologia adotada aqui se apoia, sobretudo, num cotejamento dos temas abordados, ora pelo psicanalista, ora pelo escritor. O leitor poderá, mediante os fragmentos selecionados, avaliar a amplitude do aporte literário de Pascal Quignard: ele introduz, decididamente, a psicanálise no campo literário, seja sob a forma reflexiva, seja mediante a ficção. Vale lembrar que os temas do resto, do objeto sórdido, a figura do obscuro, são elementos literários presentes desde o início na poética quignardiana. A nosso ver, o conceito de objeto *a* se insere em uma sequência temática conhecida dos leitores de Quignard.

Na primeira parte do capítulo, fazemos algumas considerações sobre o conceito de objeto *a* privilegiando o Seminário *A angústia*; na segunda parte, apresentamos as imagens propostas por Quignard a fim de capturar o conceito, cuja característica principal é a própria evanescência. É preciso considerar que *Sordidissimes* compõe a série Último Reino (*Dernier Royaume*), o que equivale a dizer que ficção, elementos autobiográficos e reflexões de cunho poético ou filosófico se misturam e são inscritos em capítulos curtos, ao modo dos *Petits traités*, ou seja, ao modo de Pascal Quignard.

4.1 Considerações sobre a construção do objeto *a* em Lacan

O conceito de objeto *a* em psicanálise é de difícil apreensão. Sua introdução no campo psicanalítico é fruto de longa construção de Jacques Lacan, às voltas com a tentativa de situar o verdadeiro objeto em jogo em uma análise. A letra *a* designava inicialmente, no ensino de Lacan, o outro imaginário em sua dimensão especular; em seguida, essa letra passou a designar uma categoria de objeto não especular, chamado “objeto de desejo”, depois “objeto no desejo” e, finalmente, “objeto causa de desejo”. No início, até o Seminário *As formações do inconsciente* (1957-1958), a letra *a* foi utilizada para denominar os objetos do Eu, o outro e até mesmo o próprio Eu como alteridade. Nesse Seminário, porém, houve uma mudança de direção visto que, se a letra *a* caracterizava o semelhante, o outro imaginário, ela passou a indicar o objeto da fantasia.

Importa notar que, durante o percurso da construção do objeto *a*, Lacan pode contar com os desenvolvimentos de D. W. Winnicott acerca do “objeto transicional”, objeto que pode ser encarnado por um objeto qualquer – uma fralda, um brinquedo, um pedaço de cobertor, etc. – ao qual uma criança se apega. Lacan teria visto nas formulações winnicottianas a estrutura paradoxal desse objeto, ou seja, um campo que não é exterior nem interior ao sujeito (WINNICOTT, 1969).

No Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960), Lacan faz uma releitura do texto de Freud *Projeto para uma psicologia científica* (1895). Ali, Freud fala em “*das Ding*” (a Coisa) como “*Fremde*”, ou seja, como o primeiro exterior; ele menciona também o “complexo do *nebenmensch*” como o que viria dividir a Coisa em duas realidades distintas. Em outras palavras, por um lado, haveria *das Ding*, isolada pelo sujeito, que teria uma natureza estrangeira; por outro, *das Ding* sofreria modificações, ou, mais precisamente, seria investida pelas *Vorstellungen* (representações) primitivas. É desse modo que Freud tenta dar conta da existência de um primeiro exterior, que é, ao mesmo tempo, estranho e familiar. A referência a *das Ding* é fundamental para Lacan no que diz respeito à elaboração do objeto *a*. Citamos Lacan:

O *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito. É sem dúvida alguma um encaminhamento de controle, de referência, em relação a que? – ao mundo de seus desejos (LACAN, 1988, p.69).

No texto “Observação sobre o relatório de Daniel Lagache”, de 1960, publicado em *Escritos* (1966), Lacan introduz a expressão “objeto *a*” designando o objeto do desejo:

O *a*, o objeto do desejo, no ponto de partida em que o situa nosso modelo, é, tão logo funciona nele..., o objeto do desejo. Isso quer dizer que como objeto parcial, ele não é apenas parte ou peça desvinculada do dispositivo que aqui imagina o corpo, mas elemento da estrutura desde a origem [...] Na medida em que é selecionado nos apêndices do corpo como indício do desejo, ele já é o expoente de uma função que o sublima antes mesmo que ele a exerça – a do indicador erguido para uma ausência da qual o *será*? Nada tem a dizer, a não ser que ela é de onde isso fala (LACAN, 1998, p. 689.)

No mesmo ano (1960), no texto “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano” (1960), também publicado em *Escritos* (1966), outra faceta do objeto *a* é apresentada: ele não seria capaz de ser representado especularmente, ou seja, trata-se de um objeto incompatível com a representação. Na perspectiva de considerar o objeto *a* como elemento referido ao corpo, Lacan chama a atenção para o fato de os traços anatômicos não serem erógenos em si mesmos e enfatiza que o que os torna erógenos, sexualizados, é a ação de se inscrever no corpo um corte:

Observe-se que esse traço do corte é não menos evidentemente preponderante no objeto descrito pela teoria analítica; mamilo, cíbalo, falo (objeto imaginário), fluxo urinário. (Lista impensável, se não lhe forem acrescentados, conosco, o fonema, o olhar, a voz – o nada). [...] Traços comuns a esses objetos em nossa elaboração: eles não têm imagem especular, ou, dito de outra maneira, alteridade. [...] É a esse objeto inapreensível no espelho que a imagem especular dá sua vestimenta (LACAN, 1998, p. 832).

Em seguida, nos Seminários *A identificação* (1961-1962) e *A angústia* (1962-1963), é fazendo referência à topologia matemática que Lacan apresenta o objeto *a*, e ele o faz recorrendo a certos tipos de superfícies aptas a dar conta dos aspectos que tal objeto apresenta. Esses Seminários contemplam igualmente a dimensão clínica, isto é, a função do objeto *a* nos afetos e seu lugar na estrutura. Pouco mais tarde, nos Seminários *A lógica da fantasia* (1966-1967) e *O ato psicanalítico* (1967-1968), Jacques Lacan retoma a dialética da alienação, já trabalhada no Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964) e distingue os dois modos da falta sob os quais se anuncia o sujeito do inconsciente: ou eu não penso ou eu não sou. O objeto *a* está em correlação com a “falta-a-ser” do sujeito, em oposição ao $-\phi$, escritura do inconsciente como pensamento sem sujeito.

O objeto *a* será também um dos quatro termos com os quais Lacan formalizará os quatro discursos que, a seu ver, estruturam os modos do laço social. Essa elaboração lacaniana se encontra no Seminário *O avesso da psicanálise* (1969-1970), no qual Lacan propõe uma aproximação entre o objeto *a*, chamado aqui “mais de gozar”, e a função da “mais-valia” em

Karl Marx. No Seminário R. S. I. (1974), o objeto *a*, que, até então, era apresentado como o efeito de um corte, aparece como o ponto de junção dos três registros da subjetividade, a saber: o real, o simbólico e o imaginário. Esses registros, que na realidade são distintos, podem ser entrelaçados graças à apresentação do nó borromeano. Trata-se, na realidade, de uma escritura: o objeto *a* é a letra porquanto se distingue do significante. Ao passo que este se inscreve no simbólico, a letra é “litoral”, na medida em que conjuga dois campos heterogêneos, como o simbólico e o real.

As formulações de Lacan sobre o conceito de objeto *a* circunscrevem também a função do analista. Assim, as teses elaboradas no Seminário *A transferência* (1961-1962) dizem respeito à dimensão agalmática do objeto. O discurso de Alcebiades tal como retomado por Lacan em sua leitura de *O Banquete*, de Platão, dá-nos a dimensão do objeto agalmático, precioso, em sua face de brilho fálico. É com base nessa dimensão que o analista vai encarnar o ideal com o qual é revestido pelo amor de transferência. No entanto, a articulação do objeto agalmático com a causa do desejo já se encontra ali esboçada visto que sustenta a suposição de saber naquele que Lacan chamava o “Outro da transferência”.

Por ocasião do Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), Lacan prossegue sua articulação sobre a transferência, a função do analista e objeto *a*. Ele dirá então:

Esse objeto paradoxal, único, especificado, que chamamos objeto *a* – retomá-lo seria repisá-lo. Mas eu o especifico para vocês de modo mais sincopado, sublinhando que o analisando diz em suma a seu parceiro, ao analista: *Eu te amo, mas porque inexplicavelmente amo em ti algo que é mais do que tu – o objeto a minúsculo, eu te mutilo* (LACAN, 1985, p. 254).

Em 1967, encontramos formulações ainda mais explícitas: “Se o psicanalisante faz o psicanalista, ainda assim não há nada acrescentado senão a fatura. Para que ela seja devida, é preciso que nos assegurem de que há psicanalista. E é a isso que responde o objeto *a*. O psicanalista se faz do objeto *a*. Ele se faz, entenda-se: faz-se produzir; do objeto *a*: com o objeto *a*” (LACAN, 1967, p. 375).

Para Brodsky (2003), a concepção lacaniana do analista seria algo dessa ordem, ou seja, o analista seria o subproduto da associação livre, uma vez que o que não é redutível ao saber inconsciente, o que se desprende dos ditos do analisando sem ser reabsorvido no aparato significante é depositado como dejetivo do lado do analista. Nesse sentido, o analisando cria o analista como objeto *a* com base no resíduo de suas palavras.

O objetivo do histórico sucinto que apresentamos sobre a elaboração do conceito de objeto *a* é indicar, primeiramente, a complexidade de sua formalização e, em um segundo momento, chamar a atenção para o vasto campo de ação, clínico e teórico, que ele contempla. Segundo essa perspectiva, poderíamos acrescentar que as incidências do objeto *a* na vida de um sujeito são múltiplas: elas dizem respeito ao nascimento, à sexualidade, aos afetos e até mesmo à morte. Assim, o objeto *a* pode ser referido à criança na medida em que ela pode ser considerada um *resto*, isto é, o produto de um encontro sexual. O objeto *a* está presente também no matema da fantasia proposto por Lacan: $\$ \diamond a$. O S barrado indica a divisão do sujeito decorrente de sua entrada no universo simbólico; o objeto *a* aparece aí como perdido, como lugar vazio, como hiância que o sujeito tentará tamponar durante a sua vida com objetos *a* imaginários que sua história o levou a privilegiar.

O objeto *a* incide igualmente sobre a vida amorosa, uma vez que o objeto amado pode revestir a falta da qual o objeto *a* é índice. Da mesma forma, os afetos de luto, vergonha e angústia relacionam-se intimamente com tal objeto. A questão do luto passa inicialmente pelo imaginário, já que ele é inicialmente luto da imagem corporal; em um segundo momento, o luto é associado à pulsão, o que nos permite dizer que ele ocorre na dimensão simbólica. Há uma passagem de Lacan muito esclarecedora sobre a questão do luto. Ele declara, no Seminário sobre a angústia:

Só nos enlutamos por alguém de quem possamos dizer: *Eu era a sua falta*. Ficamos de luto por pessoas [...] das quais não sabíamos que exercíamos a função de estar no lugar de sua falta. O que damos no amor é, essencialmente, aquilo que não temos, e quando isso que não temos volta para nós, com certeza há uma regressão e, ao mesmo tempo, uma revelação daquilo em que faltamos para com essa pessoa, para representar essa falta (LACAN, 2005, p. 156).

O objeto *a* diz respeito também à vergonha, caso se suportepresentificá-lo ao olhar do outro; na angústia, porquanto ela é a percepção do desejo inconsciente; na passagem ao ato suicida, o objeto *a* sai do enquadre da cena da fantasia, forçando os limites de seu vínculo com o sujeito (CHEMAMA, 1993, p.189).

Conforme enfatiza o psicanalista Jacques-Alain Miller, o objeto *a* pode ser considerado com base em quatro registros. Primeiramente, têm-se os objetos *a* naturais do corpo despedaçado. O segundo registro sob o qual se apresentam os objetos é a cultura; aqui, os objetos da cultura são retomados a partir dos objetos *a* naturais. Sobre esse segundo registro, Miller expõe:

E é assim que reproduzimos as imagens, as estocamos. Do mesmo modo, veiculamos a voz, a registramos. E nos dias de hoje, grandes indústrias foram edificadas relativas ao olho e a voz [...] O anal é cessível por excelência e podemos dizer que tudo o que aqui é estocado, armazenado, por atacado, passa a objeto anal (MILLER, 2006, p. 4).

Quanto ao objeto oral, Miller evoca os desequilíbrios do sujeito com relação a ele com base nos sintomas contemporâneos associados aos hábitos alimentares, como, por exemplo, a anorexia, a bulimia e outros... No que concerne ao objeto fálico, o autor evoca a indústria farmacêutica referida aos fenômenos de detumescência colocados por Lacan no centro de suas elaborações acerca do falo evanescente. O terceiro registro articula-se aos objetos da sublimação: “Todos os objetos que podem vir no lugar do objeto perdido, ou seja, podem vir no lugar da Coisa” (MILLER, 2006, p. 4). O quarto registro diz respeito ao “objeto causa”, que, em Freud, se chama “zona erógena”. Conforme afirma Miller, esse objeto é estruturalmente escondido e desconhecido.

Feitas as considerações acima, daremos lugar de destaque aos objetos *a* naturais e também ao objeto da sublimação. É no Seminário de Lacan dedicado à angústia que o objeto *a* aparece como o produto de um corpo despedaçado; em outras palavras, como um resto que se solta do corpo. Comentando as formulações de Lacan nesse Seminário, Miller declara que cada uma das formas do objeto *a* é articulada ao corpo: “Cada uma dessas formas do objeto *a* é soletrada como um pedaço de corpo” (MILLER, 2006, p. 2).

Lacan estabelece a lista do que chama os objetos *a* “naturais”, ou seja, os três objetos freudianos – o objeto oral, o objeto anal e o objeto fálico – e os objetos que Lacan acrescenta: o objeto escópico e o objeto vocal. Miller precisa que esses objetos são considerados “naturais” por serem “provenientes de um corpo despedaçado do qual são as quedas” (MILLER, 2006, p. 3). Esses objetos são tomados como partes destacadas, extraídas na separação que se dá entre o sujeito e o Outro. É na qualidade de pedaço de corpo que eles funcionam como objetos das pulsões parciais, cada qual correspondendo à determinada pulsão. Nesse sentido, o seio é o objeto da pulsão oral; as fezes, da pulsão anal; o falo se apresenta como o objeto da pulsão genital; o olhar corresponde à pulsão escópica, e a voz é introduzida nesse Seminário como objeto da pulsão invocante.

Destacamos as formulações do Seminário *A angústia* visto que os objetos *a* são capturados por Lacan diretamente no corpo. É possível listar as principais características desse objeto com base na última parte desse Seminário:

O objeto *a* tem duas faces. É uma letra, *a*, que é seu valor algébrico, a qual é suporte para o que dela se imagina com um objeto. Esse objeto é o objeto causa de desejo. Não é da mesma natureza de um objeto do mundo, o qual é intercambiável, partilhável, cotável. O objeto *a* não se situa em um espaço geométrico, mensurável e representável, mas em um espaço topológico como superfície definida por um corte. Não é especularizável. [...] Como objeto de corte, ele é afim ao corte significante. Delimitado pelas sínopes da linguagem, sinaliza a inserção do corpo nela e fora dela. Como objeto *a*, é efeito de um corte no nível do corpo, ali onde opera uma função de borda, de gargalo. [...] Qualificado de resto, refugo, queda, rejeito, dejetivo, perda, o objeto *a* é separável do corpo, pois, separado por natureza, ele é aplicado, enanchado no corpo (PORGE, 2006 p. 205-206).

No livro *Restos* (2008), o psicanalista Marcus André Vieira propõe uma leitura esclarecedora e, de certa forma, inaudita dos impasses intrínsecos ao conceito de objeto *a*. A perspectiva adotada por ele é de considerar “as declinações lacanianas do resto à luz de suas inserções no contexto atual” (VIEIRA, 2008, p. 22). Segundo sustenta, ele tentou encontrar para essas declinações uma “tonalidade nacional”, ou seja, suas reflexões levam em conta o que se passa no âmbito da cidade.

Lidar com o resto, dar lugar a ele, no avesso do politicamente correto, para escorar a fantasia de cada um, inclusive nas situações mais drásticas, pode ser a aposta laciana, para reavivar sem nostalgia do ideal e sem fascínio pelo cinismo, a resposta, em escala individual, do psicanalista ao desencantamento pós-moderno do mundo (VIEIRA, 2008, p. 22).

Com base, sobretudo, nos desdobramentos efetuados por Lacan no Seminário sobre a angústia e nos cursos de orientação laciana sustentados por Jacques-Alain Miller, Vieira diz, no capítulo “A psicanálise do lixo”, que, ao escapar da “operação colonialista do Outro”, o objeto *a* esconde-se no lixo e se encontra em tudo o que cai do corpo sob a forma de resíduo. Ele declara:

A certeza de que tempos idealizados virão, por apoiar-se na crença num passado mítico em que teríamos sido felizes, é sustentada unicamente pelas testemunhas silenciosas desse passado, o conjunto de objetos-resto de que dispomos em alguma gaveta perdida – fotos amareladas, cotos de cordão umbilical, mechas de cabelo e dentes-de-leite (VIEIRA, 2008, p. 120).

Um dos impasses que gostaríamos de trazer à baila – e que concerne muito diretamente à obra de Pascal Quignard – incide sobre a questão do tempo e do valor desses objetos-resto. Vieira formula a questão nestes termos:

Esses objetos têm valor porque remetem a um tempo anterior a nós mesmos, ou contam por si próprios? [...] A oscilação entre o que conta mais, se a pré-história ou a história, é um beco sem saída, pois nunca poderemos, sem uma máquina do tempo, saber o que seríamos antes de nós mesmos (VIEIRA, 2008, p. 120).

Em outras palavras, seria esse objeto desde sempre perdido, ou “é muitos”, uma série de coisas abandonadas ao longo da vida? Segundo o autor, a questão do “uno” e do “múltiplo” pode responder satisfatoriamente a esse impasse. Conforme indica, o objeto *a*, quando considerado perdido, é um; como “achado”, torna-se muitos. Como objeto perdido, agalmático, ele é a própria falta tornada objeto, um objeto vazio. Ao mesmo tempo, a outra face desse objeto agalmático é sustentada por tudo que foi rejeitado, refugado, formando um depósito de dejetos sustentado pela imagem que se tem de si.

Ainda que *Sordidissimes* contemple o objeto *a* lacaniano, é essencialmente no plano literário que devemos apreciar as considerações ali contidas. Nesse sentido, tanto o “sordidíssimo” como o “outrora” (*jadis*) quignardianos trazem a oscilação associada às duas faces do objeto *a* evidenciada por Vieira. Dito de outra maneira, o elemento residual é descrito, problematizado pelo escritor sob a perspectiva da História e também da Pré-História, isto é, Quignard cria figuras, seja para um paraíso mítico, seja para os restos de um corpo. Quanto a isso, já tivemos ocasião de mencionar o aspecto “antropológico” de sua prosa poética. Ao refletir sobre o perdido, o escritor “imaginariza” uma ancestralidade animal, o que confere ao conjunto de sua obra um tom nostálgico; contudo, a perspectiva de Quignard não traduz, de forma alguma, fascínio ou “identificação” com o perdido. O que o interessa é a “falha” da linguagem que fundamenta a escritura:

O que procura o escritor, para quem escrever é vital, no momento em que escreve livros, talvez não seja nunca a obra que resulta da inscrição, mas esse colapso. Pessoalmente, admito que o que procuro ao escrever é a falha. E quem não se convenceria disso vendo o que escrevo? É essa possibilidade de me ausentar de toda apreensão reflexiva de mim mesmo, por mim mesmo, no instante em que escrevo (QUIGNARD, 2005h, p. 95).¹⁵⁷

Após essas considerações, passaremos à apresentação de alguns fragmentos extraídos de *Sordidissimes*, imagens que “ilustram” poeticamente o objeto *a*, tanto em sua vertente agalmática e vazia como naquela que traz para a cena os objetos residuais.

¹⁵⁷ “Ce que recherche l’écrivain pour qui écrire est vital, dans l’instant où il écrit des livres, n’est peut-être jamais l’oeuvre qui résulte de l’inscription, mais ce collapsus. Personnellement je conviens que ce que je recherche en écrivant est la défaillance. Et qui n’en serait convaincu en voyant ce que j’écris? C’est cette possibilité de m’absenter de toute saisie réflexive de moi-même par moi-même dans l’instant où j’écris.”

4.2 Imagens para um objeto irrepresentável

Inicialmente é preciso salientar que uma das inovações de Pascal Quignard consiste justamente em trazer para o campo literário o conceito lacaniano de objeto *a*; ele o nomeia explicitamente em seu livro *Sordidissimes* (2005) e dedica um capítulo à invenção lacaniana. Isso supõe que o conjunto da obra de Lacan não passou de forma alguma despercebido ao escritor. Chantal Lapeyre-Desmaison indaga-lhe sobre o uso que faz das categorias da subjetividade propostas por Lacan, quais sejam: o real, o imaginário e o simbólico. Lapeyre-Desmaison pergunta: “Quando fala de real, de imaginário, você se refere à definição lacaniana desses termos? Em geral, como utiliza esses conceitos em sua obra? Podemos falar com relação a eles de uma licença poética (como faz Barthes que se apropria desse pensamento?), ou se trata de um campo intocável?” (QUIGNARD; LAPEYRE-DESMAlSON, 2001, p. 181).¹⁵⁸

O comentário de Quignard sobre a questão nos permite apreender o uso que ele faz das categorias e dos conceitos lacanianos. Sua resposta deixa entrever igualmente sua posição, privilegiada, de leitor. Vejamos:

Mas por que uma licença poética? Uma licença selvagem. É preciso que eu compreenda e para compreender preciso remoer tudo, re-traduzir tudo, re-digerir, re-metamorfosear, re-exprimir. [...] Sobre Lacan e a divisão entre imaginário, simbólico, real, é preciso que eu diga a verdade. É preciso, a cada vez, que eu me force a lembrar do sentido dessas distinções. Eu as esqueço imediatamente. Quanto ao intocável, sou um homem que toca. Não há intocável, e, conseqüentemente, não há pária. A invenção central de Lacan, para mim, e a meu ver derivada diretamente da parte maldita de Bataille, é o objeto pequeno *a*. São noções cujas conseqüências são geniais (QUIGNARD; LAPEYRE-DESMAlSON, 2001, p. 181-182).¹⁵⁹

Se Quignard traz para o campo literário noções e conceitos psicanalíticos, ele o faz sem que os seus estatutos estejam necessariamente em conformidade com as definições de Lacan. Dito isso, constataremos que, apesar de as elaborações lacanianas nortear a leitura

¹⁵⁸ “Quand vous parlez de réel, d’imaginaire, vous réferez-vous à la définition lacanienne de ces termes? En général comment utilisez-vous ces concepts dans votre oeuvre? Peut-on faire jouer à leur égard une licence poétique (comme le fait Barthes qui s’approprie cette pensée) ou est-ce un domaine intouchable?”

¹⁵⁹ “Mais pourquoi ‘poétique’? Une licence sauvage. Il faut que je comprenne et pour comprendre il me faut tout remâcher, tout retraduire, redigérer, remétamorphoser, réexprimer. [...] Sur Lacan et la division entre imaginaire, symbolique, réel, là il faut que je vous dise la vérité. À chaque fois il faut que je me contraigne pour me rappeler le sens de ces distinctions. Je les oublie aussitôt. Enfin sur l’intouchable. Je suis un homme qui touche. Pas d’intouchable et par voie de conséquence pas de paria. L’invention centrale de Jacques Lacan, pour moi, et pour moi dérivée directement de la maudite de Bataille, c’est l’objet petit *a*. Ce sont des notions géniales dans leurs conseqüences.”

de Quignard, o escritor estabelece com essas noções um diálogo marcado pelo jogo de aproximações e de distanciamentos. Assim, por um lado, algumas figuras propostas por Quignard para “ilustrar” o objeto-resto derivam, como afirmamos, diretamente do objeto *a* de Lacan na medida em que são restos de uma operação, frutos de um luto, de uma perda ou de um corte; por outro, Quignard atribui igualmente estatuto de objeto perdido a elementos que não apresentam necessariamente essas características, como, por exemplo, o tempo, os livros, ou as montanhas, que, conforme ele mesmo explica, são elementos que não passaram pela sexuação. Se a literatura de Quignard tangencia o objeto psicanalítico, é possível também nela vislumbrar o trabalho do poeta, escritura que não se atém ao enquadre conceitual da psicanálise.

Desse modo, no capítulo XII de *Sordidissimes*, cujo título é “L’invention de l’objet petit *a*” (A invenção do objeto pequeno *a*), Quignard reflete justamente sobre a letra “a”. Ele diz: “Os letrados gostam das letras, particularmente das iniciais, que chamam ‘cadeaux’ (presentes). A letra minúscula *a* deixou de ser simplesmente a letra inicial de *alter* e se tornou aquela de *agalma*” (QUIGNARD, 2005h, p. 46).¹⁶⁰ A referência a Lacan é explícita; porém, a contribuição dessa reflexão de Quignard incide inicialmente sobre o fato de ele nos conduzir ao campo literário mediante a labiríntica etimologia da palavra *cadeau* (presente). A expressão (*cadeau*) significava, em 1416, “letra capital”; em seguida, passou a designar “traços de caligrafia” (derivada de *cadeler*, “embelezar” com traços); palavras supérfluas (de um autor ou de um advogado) servindo unicamente a ornamentar; divertimento, sobretudo oferecido a uma dama. Mais tarde, a expressão derivada do provençal *capdel* (chefe) passou a significar “letra capital” (ou seja, a que vem à frente). (BLOCH; WARTBURG, 2008). Vale lembrar que, no latim, *caput* significa “cabeça”, inclusive no sentido do que vem à frente: letra capital.

Quignard acrescenta ainda às elaborações de Lacan que “a palavra *agalma* definia, em grego, o objeto artificial deixado na tumba junto ao cadáver” (QUIGNARD, 2005h, p. 46).¹⁶¹ O enlutado procurava oferecer ao outro o objeto que mais amava, buscava ofertar ao morto o *presente* que ele próprio gostaria de receber: uma imagem, uma espada, uma pedra... Segundo Quignard, os gregos chamavam “agalmatóforo” aquele que “traz em seu coração a imagem da pessoa amada (ausente no espaço, ausente na morte, ausente na palavra)” (QUIGNARD,

¹⁶⁰ “Les lettrés aiment les lettres, et particulièrement les initiales, qu’ils appellent des ‘cadeaux’. La lettre minuscule *a* cessa d’être simplement la lettre initiale de *alter* et devint celle de *agalma*.”

¹⁶¹ “Le mot *agalma* définissait en langue grecque l’objet artificiel laissé dans la tombe auprès du cadavre.”

2005, p. 46-47).¹⁶² Assim, prossegue Quignard, “o antigo objeto pequeno *alter* consistia naquilo que tornava outro, de todos os outros, o objeto que se ausentara subitamente. O novo objeto pequeno *agalma* se tornou o identificador, em pessoa, daquilo que desaparecia no desaparecimento” (QUIGNARD, 2005h, p. 47).¹⁶³ Nessa passagem, a referência a Lacan é contundente: “A falta vital de um ser sexuado, eis o que procurava designar Jacques Lacan inventando o objeto pequeno *a*” (QUIGNARD, 2005h, p. 47).¹⁶⁴

Essa “falta vital do ser sexuado” Quignard a retoma, como dissemos, propondo figuras, ou imagens, que ele reúne sob o significante “sordidíssimos”, ou seja, nomes que ele atribui ao objeto perdido e que remetem ao “outrora” (*jadis*). É possível afirmar que, no contexto do livro *Sordidissimes*, o objeto *a* é o elemento no qual se apoia Quignard para estabelecer uma articulação entre esses dois elementos de sua poética.¹⁶⁵ E é justamente na

¹⁶² “[...] les Grecs appelèrent ‘agalmatophore’ la personne qui porte dans son coeur l’image de celui qu’elle aime (absent dans l’espace, absent dans la mort, absent dans le mot).”

¹⁶³ “L’ancien objet ‘petit *alter*’ consistait en ce qui rendait autre de tous les autres l’être soudain absent. Le nouvel objet petit ‘*agalma*’ devint l’identificateur en personne de ce qui disparaît dans la disparition.”

¹⁶⁴ “Le manque vital d’un être sexué, voilà ce que cherchait à désigner Jacques Lacan en inventant l’objet petit *a*.”

¹⁶⁵ Importa ressaltar que *Sordidissimes* (*Dernier Royaume IV*) foi publicado ao mesmo tempo em que *Les Paradisiaques* (*Dernier Royaume V*). Os dois livros, publicados em 2005, compõem uma espécie de díptico, uma vez que há uma complementaridade entre eles. Ao passo que *Sordidissimes* apresenta o objeto na vertente das lembranças, das relíquias, dos objetos “compráveis”, ou seja, um objeto articulado à reprodução sexuada, *Les Paradisiaques* descrevem uma vida aquática, um mundo originário de certa forma pré-linguístico, sem memória, irreconhecível, eternamente primaveril. Privilegiamos, no contexto de nossa pesquisa, o volume *Sordidissimes* em razão, notadamente, de sua proximidade com o conceito de objeto *a*, pelo fato de o objeto sórdido estar articulado à concepção quignardiana de romance e por compor um *tópos* essencial da poética do autor. Reproduzimos a seguir um pequeno capítulo de *Les Paradisiaques* a fim de que o leitor possa vislumbrar minimamente o objeto apreendido em sua face “mítico-paradisíaca”: “Capítulo XLVIII: *O Estado do Acre*. Eu estava no Saara. Sentado em uma taberna de Tosoros. Peguei o jornal da cafeteria que se chamava *La Presse*. Era 11 de junho de 1998. Manchete: Brasil. Descoberta de uma tribo desconhecida na Amazônia. Artigo: Uma tribo desconhecida não tendo tido contato algum com a civilização foi localizada na semana passada em plena floresta brasileira por uma equipe de Fundação Nacional do Índio após ter sobrevoado o Estado do Acre na fronteira com o Peru. O responsável pelo Departamento dos Índios Isolados da FUNAI indicou que depois de quatro dias de sobrevôo sobre a floresta densa e inacessível por via terrestre, a equipe distinguiu uma dúzia de ocas coletivas perfazendo uma quinzena de metros de comprimento cada uma. – Não houve contato com a tribo, precisou Sydney Possuelo, que estima a população em 200 indivíduos. Ainda ignoramos a sua repartição, sua língua, seus costumes, sua etnia. Sempre o ignoraremos. Dois postos de vigilância foram trazidos por helicóptero e instalados na selva. Os mirantes foram ligados entre si com arame farpado. A SDN e a ONU têm costume de proteger o paraíso onde quer que ele esteja, ao modo da Cruz-Vermelha Teresin. A nova tribo está situada às margens do rio Envira, a 400 quilômetros de Rio Branco. Para se chegar até a tribo, seria preciso navegar durante semanas por rios ignorados” (QUIGNARD, 2005h, p. 167-168). (Chapitre XLVIII: *L’État d’Acre*. J’étais au Sahara. J’étais attablé dans une taverne de Tosoros. J’ai pris le journal du café qui s’appelait *La Presse*. C’était le jeudi 11 juin 1998. Titre: Brésil. Découverte d’une tribu inconnue en Amazonie. Article: Une tribu inconnue n’ayant encore jamais eu de contact avec la civilisation a été repérée la semaine dernière en pleine forêt brésilienne par une équipe de la Fondation nationale de l’Indien après avoir survolé l’État d’Acre à la frontière du Pérou. Le responsable du Département des Indiens Isolés de la FUNAI a indiqué qu’après quatre jours de survol de forêt dense et inaccessible par voie terrestre l’équipe a distingué une douzaine de huttes collectives d’une quinzaine de mètres de long chacune. – Il n’y a pas eu de contact avec la tribu, a précisé Sydney Possuelo qui estime la population à 200 individus. Nous ignorons encore sa répartition, sa langue, ses coutumes, son

qualidade de poeta que ele ultrapassa o contexto em que se insere o objeto *a* em psicanálise. Aqui, as figuras que o escritor oferece, ou os temas que aborda, são inusitados, desconcertantes. É dessa maneira que o despojamento, o silêncio ou mesmo o tempo são retomados como “ilustrações” para esse objeto que é essencialmente lógico e sem substância.

No capítulo LXVII, “O silêncio da noite”, Quignard propõe uma figura singela do objeto perdido: o silêncio da noite. Ele escreve: “O silêncio da noite é um objeto perdido. O silêncio da noite, próprio aos animais, próprio aos pássaros, é um objeto espontâneo, natural, perdido. Eu entrava pela noite que cai, na sombra do jardim, entre os pássaros que não voam mais, mas que caminham e se calam” (QUIGNARD, 2005h, p. 202).¹⁶⁶ O silêncio é considerado um objeto perdido na poética quignardiana como o que restou do dia e dos sons que animam a vida. Sabemos que, para a psicanálise, o silêncio é tão significativo quanto a palavra; no entanto, o escritor oferece-nos um silêncio que equivaleria à outra face da linguagem, lugar onde o burburinho e a luminosidade (metáforas da linguagem articulada) cessam.

Não apenas o silêncio é elevado à categoria de objeto perdido, mas o próprio tempo. Tal é o tema do capítulo LXXIII: “Coisa do tempo”:

O tempo não é uma coisa. O ser tem um laço com a coisa, mas não o tempo. Não que ele não se torne objeto (clepsidro, ampulheta, templo, sino, torre de vigia, relógio de parede e de pulso), mas não o tocamos. Nunca o vemos em pessoa. O tempo não pode ser visto no universo porque ele precede o universo. Ele o contém. O universo se expande a partir dele. Independente do que se transforma, nasce, aparece, morre, surge, se gasta, ele avança nesse *Ele vem* que precede toda chegada. Ele é a chegada em direção da nascente de tudo o que chega (QUIGNARD, 2005h, p. 224).¹⁶⁷

Um dos objetos freudianos que Lacan retoma no Seminário *A angústia* é o próprio falo. Miller chama a atenção para o fato de ele estar de tal forma inserido no corpo que Lacan

ethnie. Nous l'ignorons toujours. Deux postes de surveillance ont été hélicoptés et installés dans la jungle. Les miradors ont été reliés avec des fils de fer barbelé. La SDN et l'ONU ont pour habitude de protéger le paradis où qu'il soit à la façon de la Croix-Rouge Teresin. La nouvelle tribu est située sur les berges de la rivière Envira à 400 kilomètres de Rio Branco. Pour arriver à la tribu il faudrait naviguer des semaines durant en empruntant des rivières qui sont ignorées).

¹⁶⁶ “Le silence du soir est un objet perdu. Le silence du soir, propre aux animaux, propre aux oiseaux, est un objet spontané, naturel, perdu. J'entrais dans le soir qui tombe, dans l'ombre du jardin, parmi les oiseaux qui ne volent plus mais qui marchent et se taisent.”

¹⁶⁷ “Le temps n'est pas une chose. L'être a un lien avec la chose mais pas le temps. Ce n'est pas qu'il ne devienne pas objet (clepsydre, sablier, temple, clocher, beffroi, horloge, montre) mais nous ne le touchons pas lui-même. Nous ne le voyons jamais en personne. Le temps ne peut se voir dans l'univers parce qu'il précède l'univers. Il le contient. L'univers s'épancha à partir de lui. Indépendant de ce qui se transforme, naît, apparaît, meurt, surgit, s'use, il s'avance dans ce Il vient qui précède toute arrivée. Il est l'arrivage en amont de tout ce qui arrive.”

apresenta uma fisiologia do pênis enganchando sua construção na natureza evanescente da ereção. Quignard evoca esse objeto, associando-o ao mesmo tempo ao silêncio. Com a detumescência, voltam os barulhos e os “outros objetos” desse mundo.¹⁶⁸ Quignard:

Depois do coito a carne se recolhe no corpo. O objeto volta. O ritmo pré-temporal cessou. Não foi nada, mesmo. A *rem* fascinante volta a ser a coisa (*rien*), coisinha. A vergonha vem revesti-la. A onda transfiguradora passou. Outrora jorrou. O passado, a linguagem, o sentimento da hora social, a manutenção do presente, a monomania do *status quo ante*, todos voltam com os barulhos da cidade, das ruas da cidade, dos cidadãos, das palavras, dos objetos, do mundo (QUIGNARD, 2005h, p. 224-225).¹⁶⁹

Considerando sempre os objetos da pulsão tal como Lacan os distingue no Seminário sobre a angústia, Quignard se reporta à trama dramática que envolveu o filósofo e teólogo Abelardo e sua aluna Heloísa, com quem se encantou. Quignard salienta que, para esta última, o único objeto do luto seria genital. Reproduzimos a seguir uma passagem da correspondência entre Abelardo e Heloísa retomada por Quignard, na qual a abadessa explicita o objeto de seu luto:

Não é o teu afastamento que me faz chorar, mas teu sexo. Não é o teu sofrimento durante a castração exercida pelos dois servidores de meu tio que lamento, mas o objeto castrado. É ele que eu amava em ti quando o possuías. Não sou eu que digo essas coisas como se quisesse que fossem assim. Simplesmente, os sonhos, os momentos em que a silhueta de teu sexo intumescido na ponta de teu corpo aparece quando não quero, na capela, durante a missa, no refeitório, impõem a mim a imagem frequentemente cruel, enchendo-me de dor (QUIGNARD *apud* HELOISA, 2005, p. 139-140).¹⁷⁰

O luto define, segundo o escritor, o longo e impossível trabalho de voltar a um tempo anterior. Na castração de Abelardo, é a posição “ante” do tempo que é cortada da origem, da fonte da vida. Ao retomar o drama medieval associando o luto à perda do objeto fálico,

¹⁶⁸ A expressão “desse mundo”, frequentemente referida por Pascal Quignard, equivale ao que ele chama “Último Reino”, isto é, o mundo da linguagem, do simbólico, na medida em “nesse mundo” o gozo é negativizado pela incidência da linguagem. “Último reino” é, em sua obra, contraposto ao “Primeiro Reino”, mundo que precederia toda forma languageira.

¹⁶⁹ “Après le coït la chair se retire dans le corps. L’objet revient. Le rythme antétemporel a cessé. Ce n’était rien, vraiment. La *rem* fascinante redevient la rien, petite chose. La honte vient l’habiller. La vague transfigurante est passée. Jadis a jailli. Le passé, le langage, le sentiment de l’heure sociale, la maintenance des maintenant, la monomanie du statu quo ante, tous reviennent avec les bruits de la ville, les rues de la ville, les citoyens, les mots, les objets, le monde.”

¹⁷⁰ “Ce n’est pas ton éloignement que je pleure mais ton sexe. Ce n’est pas ta souffrance lors de la castration exercée par les deux serveurs de mon oncle que je plains, c’est l’objet castré lui-même que je regrette. C’est lui que j’aimais en toi quand tu les possédais. Ce n’est pas moi qui dis ces choses comme si je souhaitais qu’il en soit ainsi. Simplement les rêves, les moments où la silhouette de ton sexe dressé au bout de ton corps apparaît quand je ne le veux pas, à la chapelle, pendant l’office, au réfectoire, m’en imposant l’image cruelle trop souvent, m’emplissant de douleur.”

Quignard se aproxima das teses lacanianas, porém, ele o faz ao seu modo, declarando que não há luto sem tumba, não há buraco no real sem linguagem e, sobretudo, que não há corpo distanciado, separado, sem sacrifício, ou seja, sem perda. Quignard declara: “Se um pedaço de si deve ser separado de si diante de outros olhos – oferecido a isso do qual se separa – pode haver aí um ‘excesso de sacrifício’. Esse excesso permanece como um pesadelo no fundo dos olhos do sobrevivente. É o caso de Heloísa” (QUIGNARD, 2005h, p. 140).¹⁷¹ Como insiste Quignard, o sexual foi, nesse caso, excessivamente sacrificado.

Na lista que Lacan estabeleceu dos objetos *a* naturais – naturais porque “quedas” de um corpo despedaçado –, encontramos as fezes, consideradas objetos da pulsão anal. Em *Sordidissimes*, Pascal Quignard reflete também sobre esse objeto:

Para que servem as *faeces* no mundo? Esses objetos são aplaudidos, mágicos, favoráveis, amuleto, calmantes, benéficos, inúteis. Estão em relação com o olhar identificador e siderante. São o signo de que a criança come bem a mãe. É o bom transformado. O velho benfazejo. Os autênticos restos do perdido definem a criança viva. O primeiro contradom do Sem Língua aplaudido pela Voz. *Faeces* que são o leite transformado, re-expulso no ar e na luz. *Faeces* que são o primeiro retorno. Que inventam o primeiro símbolo que corresponde à chanfradura corporal (QUIGNARD, 2005h, p. 142-143).¹⁷²

Uma vez mais, Quignard recorre à etimologia. Após ter afirmado que a excreção cria as *reliquiae* (fezes, ruínas, obra, cadáver), ele medita sobre os relicários. Conforme precisa, a maioria dos animais selvagens encobre ritualmente os seus excrementos. “Derelicção” significa, em latim, a ação de abandonar. O *reliquat* (saldo, resto de conta) define o que resta devido. A relíquia, por sua vez, é mais precisa do que o *reliquat*: “É o que resta de venerável de um corpo perdido” (QUIGNARD, 2005h, p. 144).¹⁷³

Na lista quignardiana dos objetos perdidos, destacados de um corpo, encontra-se o despojamento, mediante a figura de São João da Cruz. De sua história, Quignard enfatiza que se tratava de um homem para quem a ostentação era insuportável e que preferia os trabalhos mais humildes. Descreve-o como silencioso, um homem que apreciava a noite: “Ele amava a

¹⁷¹ “Si un bout de soi doit être séparé de soi devant d’autres yeux – offert à ce dont on se sépare – il peut y avoir ‘trop de sacrifice’. Ce trop séjourne comme un cauchemar au fond des yeux du survivant. C’est le cas d’Héloïse.”

¹⁷² “À quoi servent les *faeces* dans le monde? Ces objets sont applaudis, magiques, favorables, porte-bonheur, apaisants, bénéfiques, inutiles. Ils sont en rapport avec le regard identificateur-sidérateur. Ils sont le signe que l’enfant mange bien la mère. Du bon transformé. Du vieux bienfaisant. Les authentiques restes du perdu définissent l’enfant vivant. Le premier contre-don du Sans Langue applaudi par la Voix. *Faeces* qui sont le lait du sein transformé, réexpulsé dans l’air et la lumière. *Faeces* qui sont le premier retour. Qui inventent le premier symbole qui correspond à l’échancrure corporelle.”

¹⁷³ “C’est ce qui reste de vénérable d’un corps perdu.”

noite e gostava que fosse obscura” (QUIGNARD, 2005h, p. 186),¹⁷⁴ aludindo ao conhecido poema de João da Cruz “Noite escura”. Não tolerava que se falasse em sua presença. Citamos Quignard:

Tudo é nada. Os nada (*riens*) exigidos por ele na *Subida ao Monte Carmelo* são claramente expressos em *Précautions*: – ‘*Todas as criaturas são migalhas caídas da mesa de Deus. Tende de todas as criaturas um mesmo esquecimento. Não lhes dirijam murmúrio algum! Todos os humanos são estrangeiros*’ (QUIGNARD, 2005h, p. 186).¹⁷⁵

João da Cruz trazia sempre uma velha vestimenta, estreita e escura, grosseira e puída, “finalmente suave. Infinitamente suave” (QUIGNARD, 2005h, p. 187).¹⁷⁶ Cumprimentava e se despedia das pessoas dizendo: “*Laetatus sum!*”. O homem como objeto “sordidíssimo”, um resto destacado do corpo divino e cuja dimensão de dejetos é condição de gozo.

A referência a João da Cruz encontra, a nosso ver, certa ressonância com o relatado por Quignard no capítulo XXXVIII, “O imperador da China”. Se no primeiro fragmento a figura trazida contempla o despojamento, o nada, a passagem abaixo pode ser equiparada às mesmas figuras. Transcrevemos a integralidade do capítulo:

Quando chegou à China, o Bodhidharma encontrou o imperador. Este lhe disse: – Mandei construir numerosos templos; reuni milhares de monges; mandei copiar todos os livros; fiz com que colorissem novamente todas as pinturas; mandei esculpir colossos gigantes; penso ter adquirido muitos méritos. Bodhidharma respondeu: – Nenhum. O imperador perguntou: – Qual é a essência do budismo? Bodhidharma respondeu: Nada. O imperador prosseguiu: – O que é o sagrado? Bodhidharma respondeu: – Não há sagrado. O imperador da China demonstrou nesse momento um pouco de irritação e exclamou: – Mas quem, então, está diante de mim? – Bodhidharma respondeu: – Não sei (QUIGNARD, 2005h, p. 123-124).¹⁷⁷

As fezes como resto do corpo, o silêncio como a outra face da fala, a evanescência da ereção no coito, o luto associado ao objeto fálico são considerações derivadas diretamente do Seminário *A angústia*. Como contraponto, Quignard estabelece, em outro capítulo de

¹⁷⁴ “Il aimait la nuit et il l’aimait obscure.”

¹⁷⁵ “Tout est rien. Les ‘riens’ exigés par lui dans la *Montée du Carmel* sont clairement exprimés dans les *Précautions*: – Toutes les créatures sont des miettes tombées de la table de Dieu. Ayez de toute personne un égal oubli. Ne leur adressez pas un murmure! Tous les humains sont étrangers.”

¹⁷⁶ “[...] finalement doux. Infiniment doux.”

¹⁷⁷ “Lorsqu’il arriva en Chine le Bodhidharma rencontra l’empereur. Celui-ci lui dit: – J’ai fait élever de nombreux temples; j’ai rassemblé des milliers de moines; j’ai fait recopier tous les livres; j’ai fait recolorer toutes les peintures; j’ai fait sculpter des colosses gigantesques; je pense avoir acquis de nombreux mérites. Bodhidharma répondit: – Aucun. L’empereur demanda: – Quelle est l’essence du bouddhisme? Bodhidharma répondit: – Rien. L’empereur reprit: – Qu’est-ce qui est sacré? Bodhidharma répondit: – Il n’y a pas de sacré. L’empereur de Chine marqua à cet instant un peu d’irritation et s’exclama: – Mais qui ai-je donc en face de moi? Bodhidharma répondit: – Je ne sais pas.”

Sordidissimes, uma espécie de lista das coisas de “grande valor”. Ele escreve: “Ir ao mundo. O que significa: ir ao antiquário de *ersatz*, de línguas, de medos, de coisas” (QUIGNARD, 2005h, p. 182).¹⁷⁸ Entre os detalhes enumerados, encontra-se “uma castanha no cimento molhado, no pátio interno, nº 5, *rue de Lille*” (QUIGNARD, 2005h, p. 182).¹⁷⁹ Quignard analisando de Lacan? Possivelmente. Em todo caso, como dissemos, ele se deixa interpretar por Lacan, uma vez que as figuras articuladas ao objeto-resto em *Sordidissimes* parecem ser definitivamente oriundas do seminário lacaniano.

O objeto olhar introduzido por Lacan na sequência dos objetos freudianos é retomado por Quignard quando este diz que o desejo deseja o invisível:

Todo objeto perdido não é encontrável. Um seio que se retira (a mãe) deseja um sexo interdito (o pai). Um objeto deseja um fascinante. Velamento que concerne ao *objectus* – e não ao seio. Velamento que concerne ao *fascinus* – e não ao pênis. É por esses dois véus, é segundo as duas revelações que eles permitem, que nas sociedades humanas os homens são falos rígidos e as mulheres seios-ventres (cavidades sinuosas, regaços). Sem esse véu haveria somente pênis e mamas de mamíferos. E é a partir desse véu que o desejo deseja mais o invisível que o visível (QUIGNARD, 2005h, p. 30).¹⁸⁰

Quanto a esses dois objetos, o seio e o olhar, Lacan desenvolve alguns parágrafos nos quais recorre aos quadros do pintor Zurbarán.¹⁸¹ Nas obras do artista espanhol, Santa Lúcia é retratada segurando uma bandeja na qual se encontram os próprios olhos, retirados das órbitas; em outro quadro, encontra-se Santa Ágata, também com uma bandeja carregando os próprios seios. Zurbarán, porém, retrata-as com um corpo intacto ao mesmo tempo em que apresenta, na bandeja, esses órgãos destacados do corpo.

Lacan está, nesse momento, às voltas com o objeto da angústia, e, sobre essas imagens, ele afirma: “Não é o fato de esses olhos serem enucleados, de esses seios serem arrancados, que constitui a angústia” (LACAN, 2005, p. 181). Ele prossegue:

¹⁷⁸ “Aller dans le monde. Autant dire: Aller chez le fripier d’*ersatz*, de langues, de peurs, de choses.”

¹⁷⁹ “Un marron sur le pavé mouillé, dans la cour, au 5 rue de Lille.”

¹⁸⁰ “Tout objet perdu est introuvable. Un sein qui se dérobe (la mère) désire un sexe interdit (le père). Un objet désire un fascinant. Vélation qui concerne l’*objectus* – et non le sein. Vélation que concerne le *fascinus* – et non le pênis. C’est par ces deux voiles, c’est suivant les deux révélations qu’ils permettent, que dans les sociétés humaines les hommes sont des phallos raides et les femmes sont des seins-ventres (des sinus, des girones). Sans ce voile il ne s’agit que de pênis et de mamelles de mammifères. Et c’est à partir de ce voile que le désir désire plus l’invisible que le visible.”

¹⁸¹ Francisco de Zurbarán (1598-1664): pintor espanhol que conheceu provavelmente Velásquez. Após ter feito certo sucesso, caiu no esquecimento e morreu pobre. Considerado no século XVIII como o “Caravaggio espanhol” sem, no entanto, ter tido lugar de destaque, foi para os românticos uma revelação; os cubistas salientaram em sua obra o rigor plástico do tratamento da luminosidade e dos volumes. É considerado atualmente como um dos maiores mestres da pintura espanhola (Cf. *Le Petit Robert des Noms Propres*. Paris: Éditions Le Robert, 1997).

Mas as pessoas encantadoras que Zurbarán introduz, a nos exporem esses objetos num prato, não apresentam nada além do que, ocasionalmente, pode constituir – e não nos privamos disso – o objeto de nosso desejo. Essas imagens de modo algum nos introduzem, quanto ao que há de comum entre nós, na ordem da angústia (LACAN, 2005, p. 181).

Contudo, Lacan declara que, embora essas imagens digam respeito à angústia, é preciso encontrá-la, já que não está evidente.

Ao comentar essa passagem de Lacan, o psicanalista Eugenio Castro lembra que, segundo a famosa *Lenda dourada*, escrita pelo dominicano Iacopo de Varazze (século XIII), muitas virgens foram martirizadas na época de Trajano e de Diocleciano. Tal perseguição não se justificaria tanto pela religião, mas era feita, antes, em nome da integridade do Império, ameaçado pelo “caráter subversivo e anárquico dos cristãos”. O momento era de transição: passava-se do politeísmo ao monoteísmo “de um Deus único, cuja existência haveria de salvar o mundo com um amor sacrificial, masoquista, que rechaçara o desejo sexual pelo amor ao Um” (CASTRO, 2008, p. 308). Santa Lúcia e Santa Ágata fazem parte das virgens formosas com as quais os pagãos romanos pretendiam se casar. Elas os rejeitavam em nome do amor a Deus, e, enfurecidos, os pretendentes as mutilavam e as mandavam matar. É assim que Lúcia, “fascinada por seu único amor crucificado, dará testemunho de continuar a função de fazer existir Deus como único, ainda que se lhe escape um restrito politeísmo à Trindade. Os mártires são mais do que divinos, pais do mesmo Deus, que suprem sua falta endeusando esse lugar vazio” (CASTRO, 2008, p. 309).

Retomando a declaração de Lacan segundo a qual não seriam exatamente os olhos nem tampouco os seios os objetos da angústia, embora estejam aí concernidos, o verdadeiro motivo da angústia dos amantes pagãos é a voz. “Essa voz, em nome da qual discutem e tentam impor um trato, para que as deixem com seu modo de gozar, é a do ‘Espírito Santo que fala por nossa boca’” (CASTRO, 2008, p. 309). Na realidade, seria a voz o verdadeiro objeto que angustiava os amantes romanos. Interessante notar que, conforme observa Castro, o autor das *Lendas douradas* presume que Ágata quer dizer “santa de Deus” (*Aghia Theou*); porém, ele intui outra etimologia: “Pessoa de eloquência consumada (*Agatau*)” (CASTRO, 2008, p. 309). Quanto à Santa Lúcia, ela teria sido degolada para que se calasse o sopro do *Agios Pneuma*. De toda forma, conclui o autor, não seriam os olhos e os seios cortados que figurariam o masoquismo, mas o objeto voz escondido e vociferante.

Quignard, leitor de Lacan, traz em *Sordidissimes* a figura de Santa Lúcia. Ele escreve:

Lúcia é a santa distribuidora dos objetos pequeno *a*. Santa Lúcia montada em seu burro, na Catalunha, percorria os povoados trazendo na mão seus olhos colocados em uma toalha ou em um prato. Diante de cada choupana, ela parava, descia de seu burro, visitava as casas para dar às meninhas seus olhos de boa vista (nozes, avelãs, bagas viscosas, selvagens) (QUIGNARD, 2005h, p. 92).¹⁸²

Dissemos anteriormente que as incidências do objeto *a* concernem à vida amorosa, que o afeto da vergonha tem relação estreita com o objeto na medida em que se suporta presentificá-lo aos olhos do outro. Quignard traz uma descrição que ilustra exemplarmente a questão. Trata-se, aqui, da urina de Mademoiselle de La Fayette.

Mademoiselle de La Fayette urinou nas calças diante do rei de tanta emoção ao se encontrar em sua presença. Foi assim que ficou apaixonada pelo rei durante um *masque*¹⁸³ ocorrido no Louvre no mês de fevereiro de 1635. No outono, Louise-Angélique de La Fayette tomou a decisão de entrar em um claustro em razão desse gesto de vergonha, ou, antes, por não conseguir vencer a angústia decorrente dele. O rei Luís XIII fez tudo para que ela voltasse atrás. Ele chegou até mesmo a lhe propor um encontro de caça, no que se reduzia a Versalhes de então. Nada fez com que ela mudasse de idéia. Na manhã do dia 19 de maio de 1637, Louise-Angélique de La Fayette enclausurou-se no convento *Sainte-Marie de la Visitation*, em Paris, na rua Saint-Antoine (QUIGNARD, 2005h, p. 178).¹⁸⁴

“O bagaço da Laranja” é o título de outro capítulo do livro *Restos*, de Marcus André Vieira. O autor cita a letra de uma música de Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho: “Fui no pagode, acabou a comida, acabou a bebida, sobrou pra mim o bagaço da laranja...” (VIEIRA, 2008, p. 87). Trata-se, neste capítulo, da demarcação feita por Lacan entre o gozo fálico e o gozo Outro, o reino do “nãotodo”, etc. Não trataremos dessa questão teórica por considerar que outro campo de investigação seria aberto valendo-se das considerações do autor, o que não nos interessa no contexto desta pesquisa; no entanto, o que gostaríamos de retomar dos desdobramentos de Vieira sobre a discussão que traz é sua reflexão sobre a figura do “bagaço”, como um resto que apareceria no final da festa...

¹⁸² “Lucie est la sainte distributrice des objets petit *a*. Sainte Lucie montée sur son âne, en catalogne, parcourait les villages portant à la main ses yeux posés sur une serviette ou dans une assiette. Devant chaque chaumière, elle s’arrêtait, descendait de son âne, visitait les maisons pour donner aux fillettes ses yeux de bonne vue (noix, noisettes, baies gluantes, sauvages).”

¹⁸³ *Masque*: nome de uma forma antiga de representação teatral (Cf. LITRÉ, 2009).

¹⁸⁴ “Mademoiselle de La Fayette pissa sous elle devant le roi tant elle était émue de se trouver en sa présence. Ce fut ainsi qu’elle tomba amoureuse du roi lors d’un masque donné au Louvre au mois de février 1635. À l’automne Louise-Angélique de La Fayette prit la décision de se retirer dans un cloître en raison de ce geste de honte, ou plutôt faute de pouvoir en surmonter la détresse. Le roi Louis XIII fit tout pour la faire revenir sur sa décision. Il alla jusqu’à lui offrir le Rendez-vous de chasse à quoi se résumait alors Versailles. Mais rien ne put la fléchir. Le 19 mai 1637, au matin, Louise-Angélique de La Fayette se reclut au couvent Sainte-Marie de la Visitation, à Paris, rue Saint-Antoine.”

Encontrar o bagaço é estar certo de que a festa acabou, do sentimento de que ‘por hoje chega’.[...] Diante do bagaço, sabemos que raspamos o tacho. O segredo do objeto que faz limite é, portanto, o de que ele não tem unidade suficiente para ser tomado na ciranda dos objetos de desejo e consumo, da vitrine à lixeira. Esse objeto é, ele próprio, sem forma fixa ou lugar definido. O bagaço é precisamente ‘nãotodo’, só que de forma objetal. Se existe algo que cumpre esse papel, isso é o resto. Parte sem todo, tanto remete a algum conjunto, o das laranjas de uma feijoada, entre outros, como dele não mais faz parte (VIEIRA, 2008, p. 105-106).

Enquanto Marcus André Vieira insere a figura do resto recorrendo a uma letra de pagode, o que nos faz situar essa figura na contemporaneidade de nossa cultura, Quignard menciona um mosaico do século III a.C. Esse autor reproduz igualmente os restos de um fim de festa, restos que constituíram um festim e que permanecem destacados dele:

O mosaicista Sôsos compôs em Pérgamo, no século III antes de nossa era, um quarto não varrido (*oikos asarôtos*) que fez um sucesso considerável e foi imitado em todo o império. Ele havia representado os dejetos de uma refeição como se estivesse acabado de sair da mesa, sem tempo de juntar os dejetos caídos no chão durante a refeição. Dejetos de plantas e de frutos do mar, espinhas de peixe, cascas de nozes, de ostras, ouriços de castanhas, cascas de legumes, gomos de melão, cascas de ovo, esporão de galos, pedúnculos de cereja. [...] Há sempre alguma sórdida que cai das mãos ou da mesa sem que se veja. Desde a sua criação, desde o jardim, desde o primeiro dia, a boca do primeiro homem foi contaminada e seu ouvido foi contaminado. Será preciso esperar o julgamento final. Para saber o que da construção é pedra, ouro, madeira, palha, somente o fogo do qual fala o Apóstolo fará a prova e o discernimento (QUIGNARD, 2005h, p. 193).¹⁸⁵

¹⁸⁵ “Le mosaïste Sôsos composa à Pergame, au III siècle avant notre ère, une chambre non balayée (*oikos asarôtos*) qui eut un succès considérable et qui fut imitée dans tout l’empire. Il avait représenté les déchets d’un repas comme si l’on venait de sortir de table et qu’on n’avait point eu le temps de ramasser les déchets tombés sur le pavement pendant le repas. Déchets des plantes et des fruits de la mer, arêtes de poisson, écales de noix, écailles d’huitres, bogues, cosses, côtes de melon, coquilles d’oeuf, ergots de coq, pédoncules de cerises. [...] Il y a toujours quelque chose de sordide qui tombe des mains ou de la table sans qu’on le voie. Dès sa création, dès le jardin, dès le premier jour, la bouche du premier homme fut souillée et son oreille fut souillée. Il faut attendre le jugement dernier. De savoir ce qui du bâtiment est pierre, or, bois, paille, le feu seul dont parle l’Apôtre en fera l’épreuve et le discernement.”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A DESPROGRAMAÇÃO DA LITERATURA

Desprogramar a literatura. Que uma luz nova caia sobre os “sordidíssimos” desse mundo. Tal era o projeto de Pascal Quignard durante os anos 1980. Décadas mais tarde, o escritor reconsiderou suas afirmações ao declarar que essa ideia não passaria de um sonho sempre perdido, uma vez que sempre há reprogramação. “A *synthesis* sempre ganha da *analysis*, a lava sempre seca” (QUIGNARD; LAPEYRE-DESMAYSON, 2001, p. 165).¹⁸⁶

Emitiremos aqui algumas hipóteses a fim de que se apreenda, ainda que parcialmente, o que subjaz às ideias de programação e desprogramação evocadas por Pascal Quignard. Inicialmente, há que se ressaltar a influência dos *Ensaio*s de Montaigne (1533-1592) sobre o projeto literário de Quignard, que, ao se referir ao pensador francês, se exprimiu nestes termos: “Os *Ensaio*s de Montaigne são a coisa mais extraordinária em nossa língua e a menos programada” (QUIGNARD, 2002b, p. 5).¹⁸⁷ A obra de Montaigne apresenta, como se sabe, aspecto livre, traz diversos temas, reflexões e inúmeras citações, o que, aliás, dificultou a sua inclusão em uma categoria literária definida. Assim, os *Petits traités* foram escritos segundo o modelo dos *Ensaio*s de Montaigne e, pela mesma razão, inspirados pela obra do teólogo jansenista Pierre Nicole.

Nesse sentido, com base na escritura dos *Petits traités*, na década de 1990, como na série *Dernier Royaume*, iniciada neste século, Pascal Quignard acentuará ainda mais o que já se encontrava discretamente em sua obra, isto é, a convocação de muitos saberes mobilizados pela sua grande erudição. Com a escrita das séries mencionadas, o escritor dará lugar de destaque à entrecruzamento de várias formas narrativas e seu texto passará a incluir, decididamente, tal como um caleidoscópio, comentários de outras obras, citações, passagens autobiográficas, menções a autores de diversos períodos históricos, fragmentos de traduções, contos, poemas e outros, no espaço de um mesmo livro. Que não se engane o leitor, pois o que tem aparência de mistura generalizada e desordenada apresenta, na realidade, uma organização que lhe é bem própria. Esse é o caso de *Sordidissimes*, que, com seus capítulos curtos, referências diversas e modos narrativos diferentes, tem como fio condutor o conceito de objeto *a*, oriundo da elaboração lacaniana.

Essa espécie de apagamento de fronteiras entre os gêneros literários, o recurso às línguas estrangeiras e mesmo às línguas “mortas”, a inclusão em sua obra das artes plásticas

¹⁸⁶ “La *synthesis* gagne toujours sur l’*analysis*. La lave sèche toujours.”

¹⁸⁷ “Les *Essais* de Montaigne sont la chose la plus extraordinaire dans notre langue, et la moins programmée.” (QUIGNARD, 2002b).

dão-nos indícios de uma faceta da desprogramação da literatura reivindicada por Quignard. A nosso ver, o “aprisionamento” do texto a um único modo narrativo iria, para o escritor, ao encontro da ideia de progresso, muito criticada por ele. O conjunto de críticas que Quignard endereça à noção de “progresso” fundamenta-se no fato de que essa noção seria a responsável por todos os “programas” que se encontram atualmente em nossas sociedades globalizadas – programas econômicos, sociais, políticos, científicos e outros –, e que acabam por comprometer o que de mais íntimo a literatura veicula: a não obrigatoriedade de adesão ao poder constituído. Sendo assim, como devolver a literatura à sua função inaugural? Como propiciar que ela recolha os dejetos do que não se inclui em outros discursos? Como preservar sua alteridade diante de discursos tais como o religioso e o científico? Como as *litterae* poderiam não fazer corpo com o saber único e universalizante?

Para Quignard, a ideia de desprogramação da literatura (e conseqüentemente da língua) se aproxima da ideia de desprogramação do tempo, visto que a ideia mesma de “programação” ancora-se na crença em um tempo orientado, um tempo cuja origem e fim seriam interpretáveis. Vejamos o que Quignard declara em *Les Ombres errantes* (2002):

É possível que os romancistas sejam os únicos a saberem do erro – visto que dedicam seu tempo a trabalhar sobre sua errância – que toda narração engendra e da estranha vitalidade que nasce dessa ficção. Os únicos a saberem que há tantos romances possíveis e nenhuma verdade na origem deles. Que há tantas questões possíveis e nenhuma charadinha verdadeiramente por trás de cada drama que aí evolue. É por isso que os homens gostam tanto de fazer provas, concursos, iniciações, eleições, [é por isso] que fazem tantas competições, lêem tantos romances enigmáticos, se divertem inexplicavelmente fazendo palavras cruzadas: eles querem acreditar que há uma resposta que precede suas questões, ali onde há somente grito pulmonar, cena invisível, questionamento corporal desprovido de fim, contingência sexual. Eles querem acreditar que há um ciframento inicial, que há uma direção ou uma promessa para os seus dias (QUIGNARD, 2002a, p. 170-171).¹⁸⁸

A noção quignardiana de *jadis* (outrora) é, nesse sentido, muito mais ampla do que se poderia supor à primeira vista. Ela diz respeito a certa temporalidade que não estaria delimitada pelo modo com o qual fracionamos o tempo (o passado, o presente e o futuro); ao contrário, o *jadis* (outrora) é a temporalidade associada à própria contingência e seus efeitos

¹⁸⁸ “Il est possible que les romanciers soient les seuls à savoir l’erreur – puisqu’ils consacrent leur temps à travailler à son errance – que toute narration engendre et l’étrange vitalité qui naît de cette fiction. Les seuls à savoir qu’il y a autant de romans possibles et aucune vérité en amont d’eux. Qu’il y a autant de questions possibles et aucune devinette véritablement posée derrière chaque drame qui y progresse. C’est pourquoi les hommes aiment tant à passer des examens, des concours, des initiations, des élections, font tant de compétitions, lisent tant de romans à énigme, s’amusez inexplicablement à faire des mots croisés: ils veulent croire qu’il y a une réponse qui précède leur question là où il n’y a que cri de pulmonation, scène invisible, questionnement corporel dénué de fin, contingence sexuelle. Ils veulent croire qu’il y a un chiffrement initial, qu’il y a une direction ou une promesse à leurs jours.”

de surpresa, é a temporalidade articulada à novidade do que, até então, era não sabido. Ao definir a série *Dernier Royaume*, Pascal Quignard afirma: “[*Dernier Royaume*] é uma intuição muito simples, extraordinariamente precisa, que modifica a natureza do tempo fazendo-o passar de três dimensões para duas dimensões, dilacerando-o em uma tensão ‘inorientada’ e terrível. É muito simples. Mas isso modifica tudo” (QUIGNARD; LAPEYRE-DESMAISON, 2001, p. 212).¹⁸⁹

Ainda que Quignard tenha questionado a plausibilidade de seu projeto, nossa tese é que o conjunto de sua obra – projeto certamente ambicioso – desprograma a literatura, modifica o campo literário quando nele se inscreve, uma vez que “desconfigura” a língua e também o tempo.

Feitas essas considerações, poderíamos perguntar em que consiste efetivamente a desprogramação literária efetuada por Quignard. Em que se apoia o escritor a fim de singularizar o seu projeto? Sob a perspectiva da literatura concebida como o conjunto de obras escritas que traduzem uma preocupação estética ou como um conjunto de conhecimentos, talvez não encontremos resposta. Contudo, segundo uma vertente que privilegiasse a dimensão singular dos projetos dos literários, tomados um a um, seria possível tecer algumas considerações. Nesse sentido, precisando um pouco mais a nossa pergunta, poderíamos reformulá-la nos seguintes termos: se grande parte dos escritores inscreve sua obra na tradição literária, qual seria a singularidade do aporte literário de Pascal Quignard? Nossa tese é que as concepções, singularíssimas, de Quignard acerca dos gestos de leitura, tradução e escrita, é que respondem pela desprogramação que ele efetua.

Tecemos a seguir alguns comentários suscetíveis de fundamentar nossas hipóteses. Ao ler Quignard, constatamos que seus precursores não formam um grupo homogêneo, grupo cujas origens são as mais diversas: o pensamento chinês Antigo, a Antiguidade Greco-Romana, sob a figura de certos retóricos latinos, filósofos e escritores do século XVII francês, bem como as ciências da linguagem e a psicanálise, já na segunda metade do século XX. Pensadores, literários e artistas de épocas distintas são convocados para compor o leque, amplo, do projeto literário do autor.

Com base na releitura de Longino, Frontão, Latrão e Albúcio, Quignard inscreve sua obra na tradição por ele chamada “retórica especulativa”. Sua concepção de romance é daí derivada. Desses retóricos pouco conhecidos e considerados marginais – porque às margens

¹⁸⁹ “[*Dernier Royaume*] est une intuition très simple, extraordinairement précise, modifiant la nature du temps, la faisant passer de trois dimensions à deux dimensions, le déchirant dans une tension inorientée et terrible. C’est très simple. Mais cela modifie tout.”

da tradição –, Quignard privilegia o seu aspecto subversivo. O relativo esquecimento dessas obras e autores se deve, sobretudo, à força subversiva que veiculam. A título de ilustração, podemos evocar a biografia romanceada de Latrão, escrita por Quignard. Ali, o estilo preconizado pelo retórico latino consiste em provocar um desequilíbrio no auditor, ou no leitor. O efeito de surpresa deve prevalecer, desestabilizando constantemente aquele que ouve ou lê. Da mesma forma, os “sordidíssimos” de Albúcio, retomados por Quignard, podem encontrar ressonância com a máxima cristã segundo a qual a pedra rejeitada pelo construtor se tornou a pedra angular. O refogado é tido como tal justamente por seu valor subversivo, e não exatamente por ser um simples resto desprovido de valor.

Importa notar que a formação de Pascal Quignard é filosófica. A nosso ver, se ele recorre aos retóricos latinos é também para se distanciar da filosofia, trazendo a dimensão corporal, afetiva, para o primeiro plano de sua empreitada, o que faz servindo-se da ficção. Evidentemente, o projeto literário do escritor ultrapassa as considerações que ora fazemos; porém, julgamos ser esse um aspecto importante de sua volta à retórica. Os declamadores são, como se viu, considerados romancistas. Assim, as consequências desta releitura sobre o conjunto de sua obra podem ser tomadas como uma das facetas de uma literatura que desprograma o campo literário.

Há que se considerar também o interesse de Pascal Quignard pelo século XVII francês, tema evocado, mas não desenvolvido no contexto desta pesquisa. Também nesse caso, Quignard privilegia o que permanece às margens do poder. Ele aprecia a rigidez dos jansenistas, que se opunham à monarquia. Naquele século, a linha de demarcação entre filosofia e literatura era tênue, o que poderia justificar, entre outras coisas, o vivo interesse de Quignard pelo período: sua obra apresenta dimensão “letrada”, ao mesmo tempo literária e reflexiva.

Na esfera das artes plásticas, ainda no contexto do século XVII, Georges de La tour é contemplado em um ensaio de Quignard na medida em que as figuras do pintor parecem ser extraídas das sombras, do fundo da noite, da escuridão abissal. Da mesma forma, Quignard romanceia a vida do aquafortista Ludwig von Siegen, que, com sua técnica – *la manière noire* –, considerava que tudo estava submetido ao caos do passado, que a placa de cobre sobre a qual trabalhamos está inteiramente riscada pelas tradições históricas, etnológicas e animais. Assim como o aquafortista, Quignard afirma poder apenas apoiar um pouco sobre uma risca, para que ali, onde tudo era negro, um pouco de branco apareça.

A que equivaleria o gesto escritural senão a extrair do conjunto das tradições, dos saberes universais, da placa do passado toda ela já inscrita, um saber único, um *savoir-faire*

literário singularíssimo? Não seria a própria metáfora do gesto de escritura que estaria em jogo no interesse de Quignard quando ele dá lugar de destaque aos artistas do século XVII? Afinal, para Quignard, “escrever inventa o intervalo. Fragmenta o diálogo até então indistinto e contínuo”¹⁹⁰ (QUIGNARD, 2002b, p. 114). Vejamos: [...] “A maioria das mulheres e dos homens permanece na sociedade civil no estado de frases inteiras. Longas moléculas sociais, catecismos ambulantes, vontades reprodutoras, almas desdobradas ou reprodutoras ou genealógicas. Os escritores são as *letras vivas*”¹⁹¹ (QUIGNARD; PICOT, 2005, p. 11-12).

A escrita, assim como a leitura, consiste, para Quignard, em uma forma de se distanciar de toda e qualquer captura reflexiva. O gesto escritural equivaleria a um ausentar-se de si. Quignard se exprime nestes termos:

É essa possibilidade de me ausentar de toda apreensão reflexiva de mim mesmo, por mim mesmo, no instante em que escrevo. É ausentar-me até ao tempo em que estava ausente. É ausentar-me onde me tornei¹⁹² (QUIGNARD, 1993, p.95).

[...] Escrever é ouvir a voz perdida. É ter o tempo de encontrar a palavra do enigma, de preparar sua resposta. É procurar a linguagem na linguagem perdida¹⁹³ (QUIGNARD, 1993, p. 94).

A leitura que propomos dessas definições vai ao encontro de uma atividade de extração, isto é, extrair do Outro (definido aqui como o lugar dos códigos, da tradição, do grande reservatório do saber universal) algo que possa singularizar o fazer do escritor. Ao ler as numerosas definições de escrita oferecidas por Quignard, encontramos a descrição de um afeto associado a essa atividade próximo de uma experiência mística. Na série dessas experiências, não se encontram apenas a escrita e a leitura; Quignard inclui aí a morte, o prazer sexual, a música... Experiências nas quais a linguagem “abandonaria” o sujeito.

Quanto à leitura, Quignard a descreve como atividade investigativa também suscetível de fragmentar o saber universal. A experiência de leitura vincular-se-ia igualmente ao abandono de si, conduziria ao “outro mundo”, segundo Quignard, uma experiência sensorial equivalente à droga, ao êxtase. A leitura estaria também na base da curiosidade sexual por tudo o que é “outro”, seja o sexo, seja a família, seja a sociedade ou os costumes, seja o espaço ou o tempo. O conto *L’Enfant au visage couleur de la mort* (QUIGNARD, 2006) traz

¹⁹⁰ “Écrire invente l’écart. Il disjoint le dialogue jusque-là indistinct et continu.”

¹⁹¹ “La plupart des femmes et des hommes restent dans la société civile à l’état de phrases entières. Longues molécules sociales, catéchismes ambulants, envie reproductrices, âmes dédoublées ou généalogiques, fantasmes de deuxième ou de troisième main. Les écrivains sont des lettres vivantes.”

¹⁹² “C’est cette possibilité de m’absenter de toute saisie réflexive de moi-même par moi-même dans l’instant où j’écris. C’est s’absenter jusqu’au temps où j’étais absent. C’est s’absenter où je devins.”

¹⁹³ “Écrire, c’est entendre la voix perdue. C’est avoir le temps de trouver le mot de l’énigme, de préparer sa réponse. C’est rechercher le langage dans le langage perdu.”

uma belíssima metáfora do gesto da leitura elevada ao seu paroxismo. Nele, uma criança é abandonada pelo pai, que, ao ir embora, proíbe o filho de abrir os livros e se entregar à leitura. Com o passar do tempo, a criança aprende a contar, a ler e a escrever. Como a volta do pai lhe parece cada vez mais improvável, o filho se abandona à leitura, isolando-se do mundo. A mãe se inquieta, já que a face de seu filho fica cada vez mais monstruosa. Já adulto, o filho pede à mãe que ela lhe encontre uma esposa. As jovens candidatas ao casamento morriam durante as núpcias; a última delas, instruída por uma velha senhora que se encontrava em seu caminho, usa de uma estratégia: obriga o jovem a se despir antes dela. A verdadeira face do leitor é, então, desvelada. O conto descreve a transformação daí decorrente: ao se despir, o jovem, com a face da cor da morte, tem o rosto transformado em uma página de livro toda iluminada. Espalhou-se pelo povoado que sua alma ficara aprisionada no sótão de sua casa; sua mãe morrera, e, quanto à jovem esposa, era vista de tempos em tempos vagando pelos campos.

Para Quignard, quem escreve leu. A leitura vem em primeiro lugar, quer o escritor traduza, quer o tradutor escreva. Assim, leitura, tradução e escrita são dificilmente desassociáveis. Nos *Petits traités*, Quignard diz que escrever é traduzir sob forma de livro tudo o que foi escrito – ao menos tudo o que se leu. “Traduzir é escrever em sua língua o ler de outra língua. [...] Traduzir, traduzir verdadeiramente, é talvez o duplo movimento em que se desdobram concretamente o ler e o escrever¹⁹⁴” (QUIGNARD, 1990a, p. 499). Vale mencionar que uma das primeiríssimas traduções de Pascal Quignard foi do grego para o francês: o longo poema *Alexandra*, de Lycophron, o obscuro. Como não atribuir estatuto de desprogramação às concepções quignardianas de leitura, tradução e escrita?

Segundo o nosso ponto de vista, há também “desprogramação” quando Quignard interpela, dialoga com as correntes literárias francesas e com os autores oriundos do estruturalismo francês. Sua obra, como destacamos, tem caráter eminentemente investigativo, haja vista a profusão de saberes aos quais recorre. E, no cerne de seu projeto literário, encontra-se o questionamento da linguagem. O *tópos* que permeia a obra quignardiana, o *tópos* por excelência, é a própria linguagem, ou, para sermos mais precisos, a “falha” da linguagem – e é com base nessa “falha”, nesse “colapso da linguagem”, que o escritor vai fundamentar as suas concepções de leitura, tradução e escrita.

Essa preocupação está clara em seus primeiros ensaios, é tema de romances, é também o eixo sobre o qual se desenvolvem os *Petits traités* e a série *Dernier Royaume*. Esse questionamento ininterrupto da linguagem mediante as reflexões sobre os gestos acima

¹⁹⁴ “Traduire c’est écrire dans sa langue le lire d’une autre langue. [...] Traduire, vraiment traduire, c’est peut-être le double mouvement où se dédoublent concrètement lire et écrire.”

descritos vai conferir à obra de Quignard a sua singularidade. Definindo-se como *leitor*, Pascal Quignard tenta circunscrever os limites da criação mediante a falha da linguagem. Para tanto, ele não se furta a recorrer, como visto, ao saber universal e, a partir daí, somente encontrar para si um lugar entre as *litterae*.

REFERÊNCIAS

- ALVARES, M. C. D. *A escrita e a coisa literária. Pascal Quignard e o estruturalismo lacaniano*. In: SEMANA DE EVENTOS DA FACULDADE DE LETRAS DA UFMG, 7, 2007, Belo Horizonte.
- ALVARES, M. C. D. Écriture et monde. Le sujet comme singularité chez Quignard et Michon. In : COLOQUIO DO CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS, 2005, Lisboa. *Identity with (out) limits?* Lisboa: Colibri, 2003. v. 11. p. 95-102.
- ALVARES, M. C. D. O literário e o irrepresentável. A escrita literária, segundo Pascal Quignard. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 4, 2004, Évora. *Estudos literários/estudos culturais*. Évora: Universidade de Évora, 2001.
- AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1961.
- AUCREMANE, Jean-Louis. La blessure et le fétiche. Sur Pascal Quignard. In: *Quarto* n. 63, (Trauma et fantasma). Revue de psychanalyse – École de La Cause Freudienne - ACF Belgique. Agalma-Seuil, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981.
- BARRENTO, João. Origem. *Escrito a Lapis*, 13 nov. 2006. Disponível em: http://escrito-a-lapis.blogspot.com/2006_11_01_archive.html
- BARTHES, Roland. Da palavra à escrita. In: BARTHES, Roland. *O grão da voz: entrevistas 1962-1980*. Lisboa: Editora 70, 1982.
- BARTHES, Roland. O rumor da língua. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2003.
- BARTHES, Rolanda. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BATAILLE. *La haine de la poésie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1947.
- BATAILLE. *La part maudite* : précédé de « La notion de Dépense ». Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- BECK, Beatrix; PARIS, Paulin. *Le Roman de Renart*. Paris: Gallimard, 1962.
- BÉNICHOU, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948.
- BLANCKEMAN, Bruno. *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

BLOCH, Oscar ; WARTBURG, Walther von. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. 3.ed. Paris: Quadrige, 2008.

BONNEFIS, Philippe. *Pascal Quignard, Son nom seul*. Paris: Galilée, 2001.

BORGES, Jorge Luiz. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luiz. *Outras inquiuições*. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora UNB, 2005.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A sétima corda. *Griphos*, Belo Horizonte, v.19, p.91-92, 2002.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Pascal Quignard: A poética de uma vida escrita. In: BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 7, n.2, p.235-244, jul./dez. 2005.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Todas as manhãs do mundo. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, p.272-273, 2001.

BRODSKY, Graciela. O princípio de dissimetria. In: *Papers da escola Una*. Divulgado pela lista eletrônica Veredas em 05 de maio de 2003.

CASTRO, Eugenio. Santa Lúcia e Santa Ágata. In: CASTRO, Eugenio. *Scilicet: os objetos a na experiência psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

CHEMAMA, Roland. *Dictionnaire de la psychanalyse: dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse*. Pari: Larousse, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *La littérature, pour quoi faire?* Paris: Fayard, 2007.

COSTE, Claude. La frontière d'Orphée. *Revue des Sciences humaines*, n. 260, p.75-100, Oct./Dec. 2000.

COTTET, Serge. Dois modos de interpretação. *Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 10, p.61-65, abr./jun. 1994.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch, avec le texte intégral de La Vénus à la fourrure*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DURAND-BOGAERT, Fabienne; HERSANT, Yves. Pascal Quignard. *Critique*, Paris, n. 721-722, jun./jul. 2007.

ELIOT, T. S. *A tradição e o talento individual*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FENOGLIO, Irène. L'hic et nunc de l'écrire immémorial. In: BONNEFIS, Philippe; LYOTARD, Dolorès. *Pascal Quignard, figures d'un lettré*. Paris: Éditions Galilée, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FOULC, Thieri (Dir.). *Le Petit Robert des Noms Propres*: dictionnaire illustré. Paris: Éditions Le Robert, 1997.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.IX.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen e outros trabalhos. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a., v. IX.

FREUD, Sigmund. O chiste e sua relação ao inconsciente. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.VIII.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica (1895). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. I.

FRONTÃO. *Éloge de la négligence et autres textes*. Traduit du grec et du latin, préfacé et annoté par Nicolas Waquet. Paris: Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2007.

FUENTES, Carlos. *Machado de La Mancha*. México: Fundo de cultura económica, 2001.

GOELZER, Henri. *Dictionnaire Français-Latin*. Paris: Flammarion, 1966.

GOMPERZ, Theodor. *Les sophistes*: les penseurs de la Grèce, histoire de la philosophie antique Houilles: Éditions Manucius, 2008. v.3, t.1, cap.5-7.

GRAVES, Robert. *Les Mythes grecs I et II*. Traduit de l'anglais par Mounir Hafez. Paris: Fayard, 1967.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 8, A transferência* (1961-1962). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7, A ética da psicanálise* (1959-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre IX, L'identification* (1961-1962). Inédito.

- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre XIV, La logique du fantasme* (1966-1967). Inédito
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre XX, Encore* (1972-1973). Paris: Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique* (1967-1968). Inédito.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 17, O avesso da psicanálise* (1969-1970). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 8, A transferência* (1960-1961). Lição do dia 15/03/1961. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.
- LACAN, Jacques. Observação sobre o relatório de Daniel Lagache (1960). In: LACAN, Jacques. *Escritos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation* (1958-1959). Inédito.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre XXII, R.S.I* (1974). Inédito.
- LACAN, Jacques. *Seminário, livro 10, A angústia* (1962-1963). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- LACAN, Jacques. *Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LAPEYRE-DESMAlSON, Chantal. Genèses de l'écriture. In: BONNEFIS Philipp; LYOTARD, Dolorès (Dir.). *Pascal Quignard, figures d'un lettré*. Paris: Galilée, 2005.
- LAPEYRE-DESMAlSON, Chantal. *Mémoires de l'origine, un essai sur Pascal Quignard*. Paris: Les Flohic, 2001.
- LAPEYRE-DESMAlSON, Chantal. Pascal Quignard: une poétique de l'agalma. In: *Études françaises* vol. 40, n.2 (Cf. <http://id.erudit.org/iderudit/00880ar>)
- LE ROBERT des Noms Propres. Paris, 1997. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Robert_encyclopedique_des_noms_propres>. Acesso em: 25 jun. 2009.
- LITTRÉ, Emile. *Dictionnaire de Français "Littré"*: définitions, citations, synonymes, usage... d'après l'ouvrage d'Émile Littré (1863-1877). Disponível em: <<http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/>> Acesso em : 05/04/2008; 23/11/2008; 13/05/2009; 2208/2009.
- LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LONGINO. *Du Sublime*. Traduit du grec, présenté et annoté par Jackie Pigeaud. Paris: Rivages Poche /Petite Bibliothèque, 1993.
- LORAUX, Nicole. *La tragédie d'Athènes - La politique entre l'ombre et l'utopie*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
- MANDIL, Ram. A pulsação temporal do inconsciente. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO MUNDIAL DE PSICANÁLISE, 4, 2004, Comandatuba (BA). *A prática lacaniana sem standard mas não sem princípios*. São Paulo: Associação Mundial de

Psicanálise, 2004. Disponível em: <<http://www.wapol.org.destacados/destacados.asp?textos/laebp/apulsaçao.html>>. Acesso em: 29 ago. 2008.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra, Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

MARC AURÈLE. *Pensées*. Traduit du grec par Émile Bréhier. Dossier et notes réalisés par Pierre Dulau. Lecture d'image par Chrstine Cadot. Paris: Gallimard, 2008. v.2-4.

MARCHETTI, Adriano. *Pascal Quignrad, la mise au silence*. Précédé de La voix perdue par Pascal Quignard. Paris : Champ Vallon, 2000.

MILLER, Jacques-Alain. *Coisas de fineza em psicanálise*. (Conferências pronunciadas no âmbito do Curso de Orientação Lacaniana. Paris: 2008-2009. Inédito).

MILLER, Jacques-Alain. *Os objetos a na experiência*. Roma: Associação Mundial de Psicanálise 2006.

MILLER, Jaques-Alain. *Entrevista concedida à Agence Lacanienne de Presse*. Paris: janeiro de 2005, p. 14-15.

NANCY, Jean-Luc. Jadis, jamais, bientôt (l'amour). In: BONNEFIS, Philippe; LYOTARD, Dolorès. *Pascal Quignard, figures d'un lettré*. Paris: Éditions Galilée, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Texte, fragments et variantes établis par Giogio Colli et Mazzimo Montinari. Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe lacoue-Labarthe et Jean-Luc nancy. Paris: Gallimard, 1977.

PAUTROT, Jean-Louis. *Pascal Quignard ou le fonds du monde*. New York: Rodopi, 2007.

PORGE, Erik. *Jaques, Lacan, um psicanalista. Percurso de um ensino*. Brasília: UNB, 2006.

QUIGNARD, Pascal. *Rencontre avec Pascal Quignard à l'occasion de La parution des Petits traités*, 1997. (Cf. <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01032030.htm>).

QUIGNARD, Pascal ; LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal. *Pascal Quignard Le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmayson*. Paris: Les Flohic, 2001.

QUIGNARD, Pascal ; LAURENTIN, E. "L'histoire de la nuit". Entrevista concedida a Emmanuel Laurentin no programa *La fabrique de l'histoire* (17/3/2008) difundido pela rádio France Culture.

QUIGNARD, Pascal ; PICOT, Marie-Laure. Un entretien. *Cahier Critique de Poésie*, Marseille, n.10, 2005.

QUIGNARD, Pascal. *A fronteira*. Lisboa: Quetzal, 1996.

QUIGNARD, Pascal. *Abîmes* (Dernier Royaume III). Paris: Grasset, 2002c.

QUIGNARD, Pascal. *Albucius*. Paris: Gallimard, 1990c.

QUIGNARD, Pascal. *Boutès*. Paris: Galilée, 2008

- QUIGNARD, Pascal. *Carus*. Paris: Gallimard, 1979.
- QUIGNARD, Pascal. *Écrits de l'éphémère*. Paris: Galilée, 2005b.
- QUIGNARD, Pascal. *Ethelrude et Wolfram*. Paris: Galilée, 2006a.
- QUIGNARD, Pascal. *Histórias de amor de outros tempos*. Lisboa: Cotovia, 2002.
- QUIGNARD, Pascal. *L'Enfant au visage couleur de la mort*. Paris: Galilée, 2006b.
- QUIGNARD, Pascal. *L'Être du balbutiement, essai sur Sacher-Masoch*. Paris: Mercure de France, 1969.
- QUIGNARD, Pascal. L'image et le jadis. *Revue des Sciences Humaines*, n. 260. Lille: Oct./Dec. 2000b.
- QUIGNARD, Pascal. *L'occupation américaine*. Paris: Seuil, 1994a.
- QUIGNARD, Pascal. *La barque silencieuse*. Paris: Seuil, 2009.
- QUIGNARD, Pascal. La déprogrammation de la littérature. In: QUIGNARD, Pascal. *Écrits de l'éphémère*. Paris: Galilée, 2005d.
- QUIGNARD, Pascal. *La haine de la musique*. Paris: Gallimard, 1994b.
- QUIGNARD, Pascal. *La haine de la musique*. Paris: Gallimard, 1996a.
- QUIGNARD, Pascal. *La leçon de musique*. Paris: Gallimard, 1987.
- QUIGNARD, Pascal. *La parole de La Délie, essai sur Maurice Scève*. Paris: Mercure de France, 1974.
- QUIGNARD, Pascal. *La Raison*. Paris: Le Promeneur, 1990a.
- QUIGNARD, Pascal. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: Gallimard, 1993b.
- QUIGNARD, Pascal. *Le salon du Wurtemberg*. Paris: Gallimard, 1986.
- QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard, 1994b.
- QUIGNARD, Pascal. Le signifie. In: QUIGNARD, Pascal. *Écrits de l'éphémère*. Paris: Galilée, 2005c.
- QUIGNARD, Pascal. *Les escaliers de Chambord*. Paris : Gallimard, 1989b.
- QUIGNARD, Pascal. *Les Ombres errantes* (Dernier Royaume I). Paris: Grasset, 2002a.
- QUIGNARD, Pascal. *Les paradisiaques* (Dernier Royaume IV). Paris: Grasset, 2005g.
- QUIGNARD, Pascal. *Les tablettes de buis d'Aprononia Avitia*. Paris: Gallimard, 1984
- QUIGNARD, Pascal. *Lycophron, Alexandra*. Paris: Mercure de France, 1971.

QUIGNARD, Pascal. Nommer, soupirer, bruire. In: QUIGNARD, Pascal. *Écrits de l'éphémère*. Paris: Galilée, 2005e.

QUIGNARD, Pascal. *O salão de Wurtemberg*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989a.

QUIGNARD, Pascal. *Ocupação americana*. Lisboa: Quetzal, 1995.

QUIGNARD, Pascal. *Ocupação americana*. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

QUIGNARD, Pascal. Petit traité sur Méduse. In : QUIGNARD, Pascal. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : Gallimard, 1993c.

QUIGNARD, Pascal. *Petits traités I e II*. Paris: Gallimard, 1990b.

QUIGNARD, Pascal. *Rhétorique spéculative*. Paris: Gallimard, 1995.

QUIGNARD, Pascal. Sang. In: QUIGNARD, Pascal. *Écrits de l'éphémère*. Paris: Galilée, 2005f.

QUIGNARD, Pascal. *Sombras errantes*. Lisboa: Gótica, 2003.

QUIGNARD, Pascal. *Sordidissimes* (Dernier Royaume V). Paris : Grasset, 2005h.

QUIGNARD, Pascal. *Sur le jadis* (Dernier Royaume II). Paris: Grasset, 2004.

QUIGNARD, Pascal. *Tábuas de buxo de Apronemia Avitia*. Lisboa: Cotovia, 1999.

QUIGNARD, Pascal. *Terraço em Roma*. Lisboa: Prosas de Fora, 2002.

QUIGNARD, Pascal. *Terrase à Rome*. Paris: Gallimard, 2000a.

QUIGNARD, Pascal. *Todas as manhãs do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993a.

QUIGNARD, Pascal. *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard, 1991.

QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Paris: Galilée, 2005a.

QUIGNARD, Pascal. *Vida secreta*. Lisboa: Prosas de Fora, 1999.

QUIGNARD, Pascal. *Vie secrète*. Paris: Gallimard, 1998.

QUIGNARD, Pascal. Pascal Quignard, Goncourt 2002, par Catherine Argand. *Lire*, septembre 2002b. Disponible em : <http://www.lire.fr/entretien.asp?idC=43001&idR=201&idTC=4&idG=>>. Acesso em 15 mar. 2008.

RABATÉ, Dominique. *Pascal Quignard: étude de l'oeuvre*. Paris: Bordas, 2008.

REY, Jean-Michel. Figures du sublime. *Revue des Sciences Humaines*, n. 260, p.203-216, Oct./Dec. 2000.

REY, Jean-Michel. *La naissance de la poésie*. Paris: Métailié, 1991.

REY, Jean-Michel. *La part de l'autre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

REY, Jean-Michel. La précréation chez Pascal Quignard. In: BONNEFIS, Philippe; LYOTARD, Dolorès. *Pascal Quignard, figures d'un lettré*. Paris: Éditions Galilée, 2005.

ROEGEST, Eugene. *Vers les sources des langues romanes: un itinéraire linguistique à travers la Roumanie*. Leuven: Acco, 2006.

SCÈVE, Maurice. *Délie, objet de plus haute vertu*. Paris: Société des Textes Français Modernes, 2001.

SCÈVE, Maurice. *Le Petit Robert des Noms Propres: dictionnaire illustré*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1997.

SCIPION Émilien. Wikipédia. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Scipion_%C3%89milien>. Acesso em: 23/04/2009.

VIEIRA, Marcus André. *Restos*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2008.

VILELA, Yolanda Fernandes. Objet sordide: pour une approche de l'oeuvre de Pascal Quignard. *Mondesfrancophones.com: Revue Mondiale des Francophonies*, Paris, 25 fev. 2008. Disponível em: <<http://mondesfrancophones.com/espaces/psyches/objet-sordide/>>.

VILELA, Yolanda Fernandes. Objeto sórdido. *Curinga*, Belo Horizonte, n. 25, p.113-121, 2007.

VILELA, Yolanda Fernandes. Pascal Quignard e *Lalangue*. *Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental*, Belo Horizonte, n. 10, p.73-79, 2005.

VILELA, Yolanda Fernandes. Tradução: entre leitura e escrita. *Opção lacaniana*, São Paulo, n. 25, p.15-16, 1999.

WINNICOTT, Donald. Objets transitionnels et phénomènes transitionnels. In: WINNICOTT, Donald. *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1969.

WURTEMBERG. Wikipédia. Disponível em: <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Wurtemberg>> Acesso em: 30/11/2008.

BIBLIOGRAFIA DE PASCAL QUIGNARD

L'Être du balbutiement, essai sur Sacher-Masoch, Mercure de France, 1969.

Lycophron, Alexandra (présentation et traduction par Pascal Quignard, Mercure de France, 1971 (réédition 2001).

La parole de la Délie, essai sur Maurice Scève. Paris, Mercure de France, 1974 (réédition 2001).

Michel Deguy, Séghers, 1975.

Écho, suivi d'Épistolè Alexandroy, Le Collet de Buffle, 1975 (repris dans *Écrits de L'éphémère*, Galilée, 2005).

Sang, Orange Export Ltd, 1977.

Le lecteur, récit, Gallimard, 1976 (réédition 1986).

Hiems, Orange Export Ltd, 1977 (repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005).

Sarx, avec des gravures de Gérard Titus-Carmel, Aimé Maeght, 1977 (repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005).

Les mots de la terre, de la peur, et du sol, avec des gravures de Louis Cordesse, Clivages, 1978.

Inter aerias fagos, Orange Export Ltd, 1979.

Sur le défaut de la terre, avec des gravures de Luis Cordesse, éd. Clivages, 1979 (repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005).

Carus, roman, Gallimard, 1979 (édition revue et corrigée en 1990, « Folio » 2211).

Le secret du domaine, avec des gravures de Jean Garonnaire, De l'Amitié, 1980 (édition définitive sous le titre *L'enfant au visage couleur de la mort*, conte, Galilée, 2006).

Le vœu du silence, essai sur Louis-René des Forêts, Fata Morgana, 1985 (édition définitive, avec ajout de « Essai sur Louis-René des Forêts », Galilée, 2005).

Les tablettes de buis d'Aprononia Avitia, roman, Gallimard, 1984 (édition revue et corrigée pour la coll. L'Imaginaire, n 212, Gallimard, 1989).

Ethelrude et Wolfram, conte, Claude Blaizot, 1986 (repris en édition définitive chez Galilée, 2006).

Une gêne technique à l'égard des fragments, Fata Morgana, 1986 (édition définitive, avec ajout de « Essai sur Jean de La Bruyère », Galilée, 2005).

Le salon de Wurtemberg, roman, Gallimard, 1986 (revisé et corrigé pour Folio Gallimard, n 1928, 1992).

La leçon de musique, Hachette, 1987 (réédité en Folio Gallimard n 3767).

Les escaliers de Chambord, roman, Gallimard, 1989 (édition revue et corrigée en 1991 pour Folio Gallimard n 2301).

Albucius, POL, 1990 (réédition en 1992, « Livre de poche » 4308).

Kong-souen Long, Sur le doigt qui montre cela, présentation et traduction par Pascal Quignard, Michel Chandeigne, 1990).

La raison, Le promeneur, « Le cabinet des lettrés », 1990.

Petits traités, tome I à VIII, Adrien Maeght, 1990 (revu et corrigé pour Folio Gallimard, n 2533-2977). Gravures de Jean Garonnaire, Clivages, 1981.

Tous les matins du monde, roman, Gallimard, 1991 (édition revue et corrigée en 1993 pour Folio Gallimard n 2533).

Georges de la Tour, Le Flohic, 1991 (réédition 1997, *La nuit et le silence*).

La frontière, roman, Michel Chandeigne, 1992 (édition revue et corrigée en 1995 pour Folio Gallimard n 2572).

Le nom sur le bout de la langue, POL, 1993 (édition revue et corrigée en 1995 pour Folio Gallimard n 2698).

L'occupation américaine, roman, Le Seuil, 1994 (réédité en Points-Seuil n 208).

Les septante, conte, Patrice Trigano, 1994.

L'amour conjugal, roman, Patrice Trigano, 1994.

Le sexe et l'effroi, Gallimard, 1994 (édition revue et corrigée en 1996 pour Folio Gallimard n 208).

Rhétorique spéculative, Calmann-Lévy, 1995 (revu et corrigé en 1997 pour Folio Gallimard n 3007).

La Haine de la musique, Calmann-Lévy, 1995 (revu et corrigé en 1997 pour Folio Gallimard n 3008).

Vie secrète, Gallimard, 1998 (revu et corrigé en 1999 pour Folio Gallimard n 3292).

Terrasse à Rome, roman, Gallimard, 2000 (réédité en 2003 pour Folio Gallimard n 3542).

Pascal Quignard, le solitaire, Com Chantal Lapeyre-Desmaison : entrevistas, Les Flohic, 2001.

Tondo, Flammarion, 2002.

Les ombres errantes (Dernier Royaume I), Grasset, 2002 (réédité en Folio Gallimard n 4078).

Sur le Jadis (Dernier Royaume II), Grasset, 2002 (réédité en Folio Gallimard n 4137).

Abîmes (Dernier Royaume III), Grasset, 2002 (réédité en Folio Gallimard n 4138).

Les Paradisiaques (Dernier Royaume IV), Grasset, 2005.

Sordidissimes (Dernier Royaume V) Grasset, 2005.

Pour trouver les enfers, Galilée, 2005.

Écrits de l'éphémère, Galilée, 2005.

Villa Amalia, roman, Grasset, 2006.

Requiem, Galilée, 2006.

Le petit cupidon, nouvelle, Galilée, 2006.

Triomphe du temps, quatre contes, Galilée, 2006.

La nuit sexuelle, Flammarion, 2007.

La barque silencieuse, Seuil, 2009.

Anexos

Albucius

Pascal Quignard
Albucius



Pascal Quignard

Albucius

(Tradução portuguesa: Yolanda Vilela)

— Je n'ai rien entendu tandis que je dormais contre son flanc.

— Au reste, quand le coup est donné directement au cœur, et l'épée maintenue, le sang ne vient pas aux mains et les mains ne marquent pas les murailles comme autant de caractères au minium qui composeraient un nom. Comment l'assassin aveugle aurait su de quel dormeur il s'agissait sans qu'il le touchât et sans que ce contact l'éveillât ?

— Je dormais.

— Il y a des sommeils dont la profondeur étonne.

L'accusation finale contre la femme était due à la quantité constante du sang imprimant de façon égale la main accusatrice sur la muraille. Cette main ne cessant de porter plus avant une trace plus vive impliquait, dans la version d'Albucius, l'existence d'un seau plein de sang et d'une main sans cesse replongée et ruisselante.

L'ENFANT DE CINQ ANS

Quinquennis testis in procuratorem

Un enfant de cinq ans étroit sa mère qui meurt. Le père se remarie. La marâtre se donne à l'intendant. On retrouve le père tué dans la chambre à coucher. La marâtre désigne le fils. Le fils désigne l'intendant avec le doigt. Comme il n'est pas en âge de parler, il dessine une lampe à huile.

A criança de cinco anos
Quinquennis testis in procuratorem

Uma criança de cinco anos abraça sua mãe, que está morrendo. O pai se casa novamente. A madrasta se entrega ao intendente. O pai é encontrado morto no quarto do casal. A madrasta acusa o filho. O filho acusa o intendente, apontando-o. Como o filho não está na idade de falar, desenha uma lâmpada a querosene.

Albucius commençait de la sorte la déclamation :

— Etiam infans loquitur. (Même un non-parlant parle.)

Albucius Silus posait une question qui fut souvent reprise par les déclamateurs qui l'ont suivi. *L'Enfant de cinq ans* est le premier roman qui présente cette question : « Cujus vis levissimum esse somnum? Pueri an senis an mediae aetatis? » (À qui croyez-vous le sommeil le plus léger? Aux enfants? Aux vieillards? Aux personnes d'âge mûr?) Albucius, quant à lui, répondit :

— Pueri. (Aux enfants.)

Il eut ce trait : « Ils sont trois dans la chambre à coucher : le père que tu tues, l'enfant que tu hais, la mère que tu fous. » Sénèque condamne ce trait d'Albucius. Il loue en revanche le trait de Blandus quand il décrivait la scène au cours de laquelle l'enfant désigne l'intendant : « Digitum multa significantem! » (Un doigt qui en disait long!)

LE BLÉ DES CADAVRES

Cadaveribus pasti

Une cité romaine tomba dans la disette. Les édiles donnèrent commission à un des principaux citoyens de quitter la cité et d'acheter du blé au-delà de la mer, dans un délai de vingt jours. Le citoyen part, aborde la côte africaine, achète du blé, l'embarque, appareille. Une tem-

Albúcio começava assim a declamação:

– *Etiam infans loquitur* (Mesmo um não falante fala).

Albúcio Silo colocava uma questão que foi frequentemente retomada pelos declamadores que vieram depois dele. *A criança de cinco anos* é o primeiro romance que apresenta esta questão: “*Cujus vis levissimum esse somnum? Pueri na senis na mediae aetatis?*” (Quem vocês acreditam ter o sono mais leve? As crianças? Os velhos? As pessoas maduras?) Albúcio, ele mesmo, respondeu:

– *Pueri* (As crianças).

Ele teve esta tirada: “Eles são três no quarto do casal: o pai, que tu matas, a criança, que tu odeias, a mãe, que tu penetras”. Sêneca condena essa tirada de Albúcio. Ele louva, em revanche, o ímpeto de Blando quando este descrevia a cena durante a qual a criança apontava o intendente: “*Digitum multa significantem!*” (Um dedo que dizia muita coisa!). (QUIGNARD, 1990, p. 57-58).

la danse des abeilles qui rapportent, avec leur récolte, le récit codifié du chemin qui menait aux petites proies colorées des fleurs.

Albucius plaçait cette cinquième saison entre quinctilis et sextilis — entre ce qui deviendrait Julius et ce qui deviendrait Augustus. Entre juillet et août. Nous sommes dans l'anachronie et les rêves. Je poursuis cette saison qui n'est pas. Je prends conscience que je n'ai pas résumé le roman où elle a pris naissance. Aucun des romans de Caius Albucius Silus n'a été intégralement conservé. Il s'en trouve peut-être une collection sous une brique jaune dans un coin du désert. Seneca et Pollio ont noté des passages dans leurs livres d'extraits. C'est encore un roman marqué par la guerre des pirates. On comprend la fidélité d'Albucius, toute sa vie durant, à la mémoire de Pompée. On comprend le dégoût qu'il essaya de César parce qu'il le provoquait.

LE CHEF DES PIRATES

Ab Archipirata filio dimissus

Lors d'une attaque en mer, un père est sauvé par le fils qu'il avait condamné à mort pour un faux inceste. Le fils devait être jeté à la mer dans un sac. Lors de l'abordage le père le découvre soudain chef des pirates. Il interroge son fils :

— Qui es-tu ? Es-tu l'ombre de mon fils mort ? Une ombre vient-elle me sauver ?

O chefe dos piratas

Ab Archipirata filio dimissus

Durante um ataque marítimo, um pai foi salvo pelo filho que ele condenara à morte por causa de um falso incesto. O filho devia ser jogado ao mar dentro de um saco. Durante a abordagem, o pai descobre, de repente, que o filho é o chefe dos piratas. Ele o interroga: – Quem és tu? És a sombra de meu filho morto? Uma sombra que vem me salvar?

- Je suis ton fils vivant.
- Je te préférerais mort que pirate.
- Tu m'as toujours préféré mort.

Le père se retourne contre le frère puîné.

— Comment se peut-il faire que ton frère vive ? Je t'avais ordonné de le coudre dans un sac et de le jeter à la mer.

— Mon père, je l'ai mis dans un sac en bois et qui flottait.

Les arguments qu'Albucius plaçait dans la bouche du frère puîné parurent trop ingénieux et choquèrent les Anciens. Cestius s'en est longtemps moqué. Le fils disait dans le roman d'Albucius : « Le tort des sacs cousus est qu'ils continuent de gémir. J'ai préféré confier mon frère à une barque et laisser le soin de la mort au naufrage. » Le père s'exclamait : « Potes audire inclusi filii gemitum ? » (Il y a partout des gémissements de fils sous les choses.)

Le chef des pirates avait cette plainte admirable : « On ne peut pas mettre son espérance dans les sacs. On ne peut pas mettre son espérance dans les gouvernails. On ne peut pas mettre son espérance dans les rames. On ne peut pas mettre son espérance dans les pères. On ne peut pas mettre son espérance dans les naufrages. »

Là où Quintus Haterius avait bâti une scène grandiloquente pleine de nuages bleus, d'éclairs blancs, de fracas d'orage, de vagues écumantes,

- Sou teu filho, que está vivo.
- Eu preferir-te-ia morto do que pirata.
- Tu sempre me preferiste morto.

O pai se volta contra o irmão caçula.

– Como pode ser que teu irmão esteja vivo? Eu havia te ordenado costurá-lo dentro de um saco e jogá-lo ao mar.

– Meu pai, coloquei-o dentro de um saco de madeira flutuante.

Os argumentos que Albúcio colocava na boca do irmão caçula pareceram muito astuciosos e chocaram os antigos. Céstio zombou disso durante muito tempo. O filho dizia no romance de Albúcio: “A desvantagem dos sacos costurados é que eles continuam a gemer. Preferi largar meu irmão numa barca e deixar que o naufrágio se encarregasse de sua morte”. O pai exclamou: “Potes audire inclusi filii gemitum?” (Há gemidos de filho em todo lugar e sob todas as coisas).

O chefe dos piratas tinha esta queixa admirável: “Não se pode depositar a esperança nos sacos. Não se pode depositar a esperança nos lemes. Não se pode depositar a esperança nos remos. Não se pode depositar a esperança nos pais. Não se pode depositar a esperança nos naufrágios”.

Ali onde Quinto Hatério havia construído uma cena grandiloquente, cheia de nuvens azuis, raios brancos, tempestades estrondosas, ondas espumantes,

de vaisseaux qui chavirent, Albucius Silus fut plus sobre : « Il y eut un ouragan. Le fils fut épargné sans qu'il connût la peur. » On lui demande pourquoi il était resté le cœur et le corps impassibles. L'archipirate dit : « Là où il n'y a qu'un débris il n'y a pas de naufrage. Je suis un débris (fragmentum) dans l'affection de mon père. »

Lors de la scène qui terminait la déclamation, Albucius reprenait la formule. Le père s'exclame : « Quoi ! Le fils que j'avais fait jeter dans la mer dans un sac était devenu chef de pirates ! »

Le fils répondait : « Là où est le naufrage, là est le peu de royauté que tu m'as consenti. Plus que les galères et les barques, ce sont les débris qui règnent sur la mer. »

Cette cinquième saison est ce débris qui règne. Elle est ce « fragmentum » d'un « totum » qui n'est pas. On appelait « totum » le dé gagnant. Nous disons encore « toton ». Et il est vrai que cette saison est toujours le témoin d'une éternelle tempête. C'est la division d'un corps en deux. Puis d'une âme en deux. Puis la division de cette âme et de ce corps par l'invasion du langage. Elle est bien la relique d'un naufrage. Le fils répondait : « Là où est le naufrage, là est le peu de royauté que tu m'as consenti. » Il faut ajouter : « Plus que les galères et les barques, les regards impérieux et les gifles, c'est un débris de mère qui règne sur un enfant qui coule. »

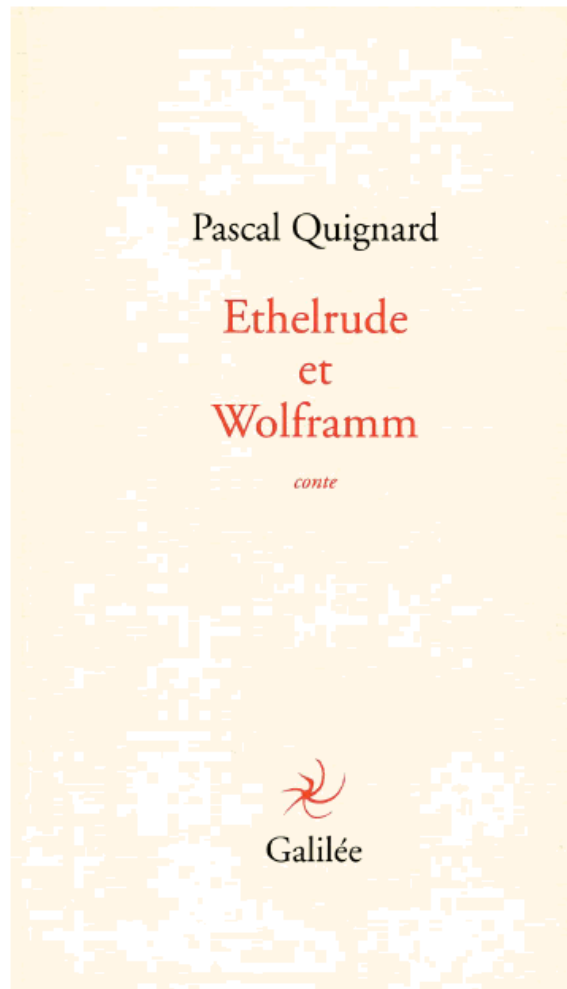
navios revirados, Albúcio Silo foi mais sóbrio: “Houve um furacão. O filho foi poupado sem que conhecesse o medo”. Perguntam-lhe por que tinha ficado com o coração e o corpo impassíveis. O chefe dos piratas disse: “Ali onde há somente destroços não há naufrágio. Sou um destroço (*fragmentum*) na afeição de meu pai”.

Durante a cena que encerrava a declamação, Albúcio retomava a fórmula. O pai exclama: “O quê? O filho que eu havia mandado jogar ao mar dentro de um saco se tornara chefe dos piratas!”

O filho respondia: “Onde está o naufrágio, ali está o pouco de realeza que você me concedeu. Mais do que as galeras e os barcos, são os destroços que reinam sobre o mar” (QUIGNARD, 1990, p. 75-77).

FIM

Ethelrude et Wolfram



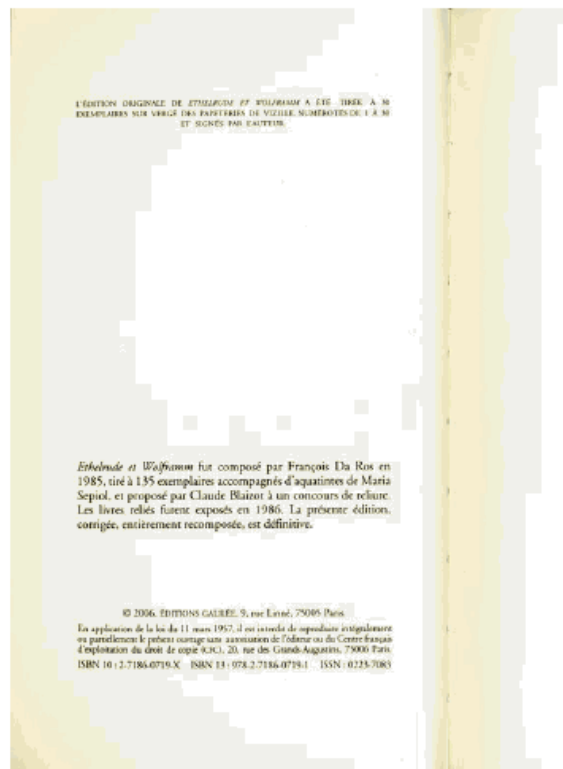
Pascal Quignard

**Ethelrude
e
Wolframm**

conto



Ethelrude
et Wolfram



Pascal Quignard

Ethelrude
et Wolfram

conte


Galilée

Pascal Quignard

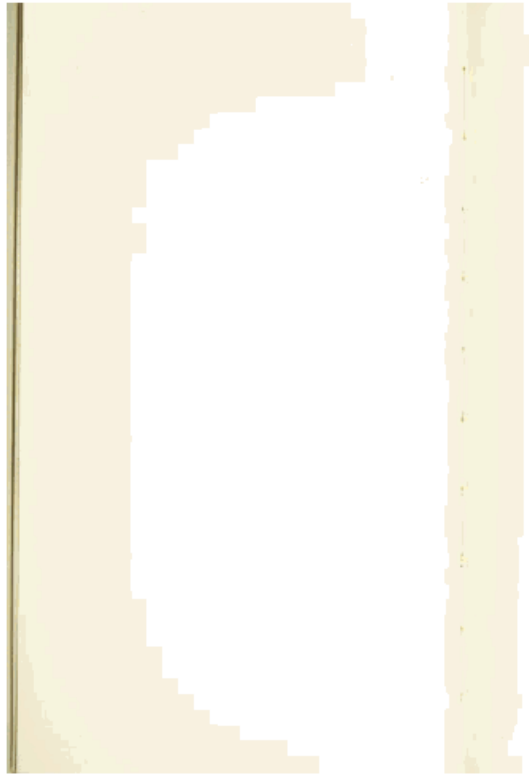
Ethelrude

e

Wolfram

conto

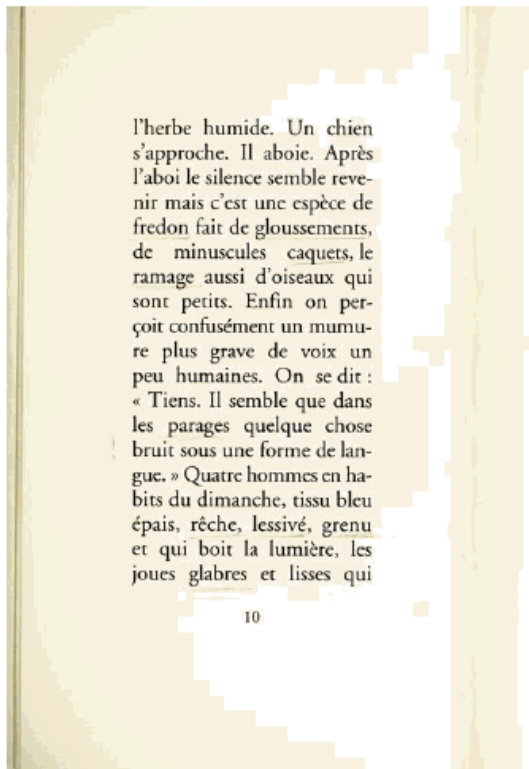
(Tradução portuguesa: Yolanda Vilela)



1

Après une sorte de coude que fait le chemin on aperçoit en contrebas la ferme. Un immense champ de pommiers la précède. Le soleil de mai verse une lumière particulièrement claire, fluide, douce, précise sur des milliers de petites fleurs lumineuses et roses. Des poules et des dindons courent dans

9



l'herbe humide. Un chien s'approche. Il aboie. Après l'aboi le silence semble revenir mais c'est une espèce de fredon fait de gloussements, de minuscules caquets, le ramage aussi d'oiseaux qui sont petits. Enfin on perçoit confusément un murmure plus grave de voix un peu humaines. On se dit : « Tiens. Il semble que dans les parages quelque chose bruit sous une forme de langue. » Quatre hommes en habits du dimanche, tissu bleu épais, rêche, lessivé, grenu et qui boit la lumière, les joues glabres et lisses qui

10

rutilent, avec des chaussures. Ils s'éloignent peu à peu en parlant vivement et en faisant de longs gestes. Plus loin, des femmes les devancent. Un clocher d'église tinte.

2

Tout d'abord une odeur de pomme sure et d'étable. On passe les très grands hêtres. On traverse un monde plus froid et plus obscur ; un ciel blanc, très peu bleuté et plus compliqué, ou plus distant, ou plus profond entre les branches ;

11

1

Depois de uma espécie de curva fechada no caminho, vê-se, de cima para baixo, a fazenda. Um imenso campo de macieiras a precede. O sol de maio derrama uma luz particularmente clara, fluida, suave e precisa sobre milhares de florzinhas rosas e luminosas. Galinhas e perus correm na grama úmida. Um cachorro aproxima-se. Ele late. Depois do latido, o silêncio parece voltar, mas é uma espécie de estribilho feito de cacarejos, de pequenos chiados e também do gorjeio dos pássaros, que são pequenos. Por fim, percebe-se confusamente um murmúrio mais grave de vozes um pouco humanas. Dizem entre si: “Escuta! Parece que alguma coisa murmura nas paragens sob forma de língua”. Vê-se quatro homens com roupas de domingo – tecido azul espesso, áspero, lavado, granuloso e que absorve a luz –, bochechas imberbes, lisas e brilhantes, calçados. Afastam-se pouco a pouco, falando animadamente, gesticulando muito. Um pouco mais à frente, mulheres os antecedem. Um sino de igreja soa.

2

Antes de tudo, um cheiro de maçã ácida e de estábulo. Deixam-se atrás de si as enormes faias. Atravessa-se um mundo mais frio e mais obscuro;
um céu branco, pouco azulado e mais complicado ou mais distante ou mais profundo entre os galhos;

des feuilles putréfiées ;
des trompettes de la mort ;
des cèpes ;
des flancs de troncs mous-

sus ;
à peine des rayons que le
feuillage filtre.

Tout à coup on sort du
bois. C'est la limite de l'orée
et l'incroyable liberté. C'est
l'incroyable éblouissement qui
lui est propre. On pénètre
dans la brusque épaisseur
plus chaude du soleil. Au
bout du champ immense,
près de la porte noire, sur le
banc de pierre, une jeune fem-
me blonde et lumineuse coud
ou reprise ou brode en chan-

12

tonnant tout bas, les lèvres
jointes.

3

On la voit au loin. Elle
était là, au loin, juste à l'ex-
trémité du doigt, comme nai-
ne, à peine plus grosse qu'un
noyau de prune mirabelle.
Elle coud. Ou elle brode.
Petite figure immobile, assi-
se sur le pas de la ferme. Un
banc de pierre glacé. Un
minuscule perron plus tiède.
Une lumière qui est chaude.
Le petit banc de pierre était
auprès du buis. Elle était vè-

13

tue d'une vaste robe de toile
blanche, épaisse. Elle brode
un nom, sur un mouchoir.
Elle le faisait avec appli-
cation. Son front était plis-
sé. Elle mordait de temps en
temps sa lèvre supérieure.
Elle avait seize, dix-sept ans.
De temps à autre, brusque-
ment, un rayon de soleil ve-
nait frapper les ciseaux. Elle
se tenait les jambes un peu
écartées. Les ciseaux – posés
dans le creux de sa robe,
sur la toile tendue entre les
cuisses –, quand elle les re-
posait, brillaient faiblement
sur la toile blanche.

Parfois le vent tiède faisait

14

bouger les branches des pom-
miers. Le vent jouait entre les
feuilles. Son visage se trouvait
alors tout à coup parsemé de
pétales de lumière.

4

Elle baisse les yeux. Elle
penche le cou. La main court
toute seule. Elle est maigre,
longue, fine, ravissante. Cer-
te main est une sorte de vir-
tueuse étrange. Un fil sans
fin, fastidieux ou implacable,
la suit. Il s'enserme lui-mê-
me et se tisse. Il prend la for-
me visible et plus miracu-

15

folhas putrefatas;
trombetas da morte;
cogumelos;
pedaços de troncos musgosos;
apenas alguns raios de sol que a folhagem filtra.

De repente, sai-se do bosque. É o limite da orla e a incrível liberdade. É o incrível deslumbramento que lhe é próprio. Penetra-se na brusca espessura mais quente do sol. No fim do campo imenso, perto da porta negra, sobre o banco de pedra, uma jovem loura e luminosa cose ou cirze ou borda cantarolando baixinho, com os lábios reunidos.

3

Vê-se ao longe. Ela estava ali, ao longe, exatamente na extremidade dos dedos, como uma anã, apenas maior que um caroço de ameixa mirabela. Ela costura. Ou borda. Pequena figura imóvel sentada à entrada da porta da fazenda. Um banco de pedra gelado. Uma escadaria minúscula um pouco mais morna. Uma luz quente. O banquinho de pedra estava junto ao bosque. Ela trazia um amplo vestido branco, espesso. Ela borda um nome num lencinho. Fazia-o com aplicação. A fronte estava franzida. De tempos em tempos, mordida o lábio superior. Tinha dezesseis, dezessete anos. De vez em quando, bruscamente, um raio de sol vinha refletir sobre as tesouras. Ela mantinha as pernas um pouco afastadas. As tesouras – deixadas no vão de seu vestido, sobre o tecido esticado entre as coxas –, quando colocadas ali, brilhavam levemente sobre o tecido branco.

Às vezes, o vento morno mexia os galhos das macieiras. O vento brincava entre as folhas. De repente, o rosto ficava-lhe todo salpicado de pétalas de luz.

4

Ela abaixa os olhos. Inclina o pescoço. A mão corre sozinha. Ela é magra, longa, fina, deslumbrante. Essa mão é uma espécie de virtuose estranha. Um fio sem fim, fastidioso ou implacável, segue-a. Ele se fecha sobre si mesmo e se tece. Toma a forma visível e mais milagrosa

leuse et comme épaisse d'un motif, de ce qui vêt, d'une parure, de ce qui cache, de ce qui nomme, – de la lettre incompréhensible, de la lettre initiale d'un nom. L'aiguille par instants bat un peu le dé et ce cliquetis est un bruit extrêmement singulier. Cela sidère. Ce bruit peut aussi agacer. Ce petit son martelé peut faire horreur.

5

Celles qui brodent présentent l'oreille à une espèce de chant minuscule qui traverse

16

l'air, imperceptible aux êtres qui ne connaissent pas ce secret des fils, des aiguilles, des ciseaux et des linges. Il semble que c'est pour mieux entendre ce chant secret que toutes les femmes qui brodent penchent toujours la tête alors que leurs doigts marquent cette apparence de tempo, de cadence minuscule en faisant glisser l'aiguille. Cette petite cadence cliquetée qui accompagne ce chant que l'on ignore est d'une certaine manière l'unique circonstance concrète qui le fait supposer, ou qui l'atteste. Aucune sentinelle, au-

17

cun voyeur, aucun régent, aucun dieu n'égale en attention les femmes qui brodent, non seulement pour l'oreille, mais pour les yeux – pour baissés qu'ils semblent sur l'ouvrage. Rien ne leur échappait jamais. Même les pensées étaient portées dans l'air. Ce sont des toiles d'araignée où tout ce qui est à peine bruit ou voix, à peine parfum ou odeur, se prend, s'entortille et s'avoue. Graines de son, de clarté, ou de parfum, sont des petites mouches qui ne s'effritent pas tout à fait dans l'air. Presque palpitantes et

18

qui colportent. Leur apparence de somnolence à la vérité est une bête carnassière qui est à l'affût. C'est une araignée épeire qui attend. Qui pétrifie mais qui diffère de tuer. Qui, immobile comme une idole, patiente infiniment avant qu'elle dévore. Les battements du cœur, les actes anciens, les frémissements du rideau, les hontes, les gestes furtifs, l'odeur des mets qui cuisent, le chuintement des pantoufles glissant sur le carrelage, la cruauté, l'odeur des fleurs ou de la pelouse du jardin, le grincement des portes, – cette tête,

19

e espessa de um motivo, do que veste, de uma roupa, do que esconde, do que nomeia – da letra incompreensível, da letra inicial de um nome. A agulha, de quando em quando, bate um pouco no dedal, e esse tinido é um barulho extremamente singular. Que aturde. Esse barulho pode também irritar. Esse pequeno som martelado pode aterrorizar.

5

As mulheres que bordam ouvem uma espécie de canto minúsculo que atravessa o ar, imperceptível aos seres que não conhecem o segredo dos fios, das agulhas, das tesouras e dos tecidos. Parece que é para melhor ouvir esse canto secreto que todas as mulheres que bordam inclinam sempre a cabeça enquanto seus dedos marcam essa forma de tempo, de cadência minúscula, que faz a agulha escorregar. Essa pequena cadência ruidosa que acompanha esse canto ignorado é, de certo modo, a única circunstância concreta que permite supô-lo, ou atestá-lo. Nenhuma sentinela, nenhum voyeur, nenhum regente, nenhum deus iguala, em atenção, às mulheres que bordam, não apenas quanto aos ouvidos, mas também aos olhos – por mais inclinados que pareçam estar sobre a obra.

Nada nunca lhes escapa. Até mesmo os pensamentos eram transportados no ar. [Essa mulheres] são teias de aranha para as quais tudo o que é apenas barulho ou voz, apenas perfume ou odor, apenas fulgor ou sombra, apreende-se, envolve-se e se reconhece. Grãos de som, de claridade ou de perfume são mosquitinhos que não se pulverizam completamente no ar. Quase palpitantes, também se espalham. A aparência sonolenta delas é, na verdade, um animal carnívoro à espera da caça. É uma aranha que espera. Que petrifica. Mas que adia a morte. Que, estando imóvel como um ídolo, espera infinitamente antes de devorar. Os batimentos cardíacos, os atos antigos, o estremecimento da cortina, as vergonhas, os gestos furtivos, o cheiro das iguarias sendo cozidas, o chiado das pantufas deslizando sobre o chão de ladrilhos, a crueldade, o cheiro das flores ou da grama do jardim, o rangido das portas – menos a cabeça

moins elle se relève, plus elle connaît les traces invisibles qui progressent dans l'air.

6

À quelques lieues de là vivait Wolfram. Il venait chaque dimanche. Il avait remarqué que la jeune brodeuse à l'heure de la messe demeurait seule sur le peron. Un dimanche de mai il s'approcha d'elle. Le nom de la brodeuse était Ethelrude. Il s'arrêta à quelques pas d'elle. Wolfram resta debout. Il lui dit :

20

« Bonjour, Ethelrude. »

Elle baissa la tête. Il lui demanda s'il pouvait lui parler quelques instants. Elle ne répondait pas. Il s'approcha davantage et il lui demanda :

« Ethelrude, depuis combien d'heures, de jours, de saisons brodes-tu ? »

Ethelrude baissa davantage la tête et rougit. Sa bouche frémit mais Ethelrude resta coite. Elle ne trouvait pas quoi lui répondre.

21

7

Le dimanche qui suivit, Wolfram revint, lui demandant toujours la même chose. Ethelrude rougissait et ne savait que dire. Elle baissait la tête. Elle s'arrêtait de coudre. Elle tenait à sa main droite l'aiguille suspendue, dans sa main gauche les ciseaux qu'elle posait dans le creux de sa robe. Elle cherchait désespérément quelque chose à dire. Elle rougissait davantage. Mais elle demeurait bouche bée. Un soir elle monta dans la chambre de sa grand-

22

mère. Elle s'assit à son chevet et, dans l'obscurité de la chambre, criant à tue-tête – parce que sa grand-mère était sourde – Ethelrude prononça ces mots :

« Wolfram depuis deux dimanches demande combien d'heures, combien de jours et combien de saisons je suis restée à broder. Impossible de lui répondre. Je demeure coite. Je ne dors plus. Je n'arrive pas à trouver à dire quelque chose, à me souvenir, à compter des heures, à compter des jours. »

Sa grand-mère se tut du-

23

se ergue, mais ela conhece as marcas invisíveis que evoluem no ar.

6

A algumas léguas dali, vivia Wolfram. Ele vinha todo domingo. Ele havia observado que a jovem bordadeira, à hora da missa, ficava sozinha nas escadarias. Num domingo de maio, ele aproximou-se dela. O nome da bordadeira era Ethelrude. Ele parou a alguns passos dela. Wolfram ficou de pé. Disse-lhe:

“Bom-dia, Ethelrude.”

Ela abaixou a cabeça. Ele perguntou-lhe se podia falar a ela por alguns instantes. Ela não respondeu. Ele aproximou-se um pouco mais e perguntou-lhe:

“Ethelrude, há quantas horas, dias e estações tu bordas?”

Ethelrude abaixou ainda mais a cabeça e enrubescou. Teve a boca trêmula, mas Ethelrude ficou quieta. Ela não sabia o que responder.

7

No domingo seguinte, Wolfram voltou perguntando-lhe a mesma coisa. Ethelrude enrubescia, e não sabia o que dizer. Abaixava a cabeça. Parava de costurar. Tinha na mão direita a agulha suspensa; na esquerda, as tesouras que colocava no vão de seu vestido. Procurava desesperadamente alguma coisa para dizer. Enrubescia ainda mais. Mas permanecia boquiaberta. Numa noite, subiu até o quarto de sua avó. Sentou-se à sua cabeceira e, na penumbra do quarto, gritando em altos brados – porque sua avó era surda –, Ethelrude pronunciou estas palavras:

“Há dois domingos que Wolfram pergunta quantas horas, quantos dias e quantas estações fiquei a bordar. É impossível responder. Fico quieta. Não durmo mais. Não consigo encontrar alguma coisa para dizer, para me lembrar, para contar as horas, para contar os dias.”

Sua avó calou-se

rant un long moment. Puis elle cria :

« Écoute, Ethelrude. Quand Wolfram viendra te poser une nouvelle fois sa question, voici ce que tu lui répondras : À l'instant où je parle combien y a-t-il d'étoiles dans le ciel, combien y a-t-il de poissons dans la rivière, combien y a-t-il de fleurs dans la prairie ? »

8

Le dimanche qui suivit,
Wolfram traversa le bois

24

de hêtres, franchit le champ immense, vint jusqu'au porron de pierre, après que la messe fut sonnée. Il s'arrêta à quelques pas d'Ethelrude. Elle se tenait la tête baissée. Ses mains tremblaient un peu. Elle demeurait sans coudre. Elle tenait à sa main droite l'aiguille suspendue, dans sa main gauche les ciseaux dans le creux de sa robe. Wolfram lui dit :

« Ethelrude, depuis combien d'heures, de jours, de saisons brodes-tu ? »

Ethelrude redressa brusquement la tête. Un rayon de soleil passa sur son visage.

25

Elle lui répondit sans un instant de cesse :

« Wolfram, à l'instant même où je parle, combien y a-t-il d'étoiles dans le ciel ? Combien y a-t-il d'ablettes et de goujons dans la rivière ? Combien y a-t-il de marguerites dans la prairie ? »

Wolfram blêmit. Il se tut quelques instants puis il dit :

« J'ai plus difficile, Ethelrude. »

La tête d'Ethelrude se baissa davantage. Wolfram s'approcha d'elle et lui dit plus bas :

« Ethelrude, pourquoi dans

26

le monde le propre et le sale se séparent-ils ? »

Ethelrude baissa davantage la tête et rougit. Sa bouche frémit mais elle resta coite. Wolfram attendit, immobile, en silence. Puis Wolfram contourna le buisson de buis et il partit. Deux jours plus tard, le soir, en larmes, Ethelrude monta dans la chambre de sa grand-mère et cria à tue-tête :

« Wolfram demande pourquoi chez les hommes le propre et le sale se séparent ? » demanda-t-elle en criant à sa grand-mère. « Impossible de répondre. Je ne

27

durante um longo momento. Depois gritou:

“Ouve, Ethelrude. Quando Wolframmm vier te fazer novamente a sua pergunta, eis o que lhe responderás: No momento em que falo, quantas estrelas há no céu, quantos peixes há no rio e quantas flores há nos prados?”

8

No domingo seguinte, Wolframmm atravessou o bosque de faias, o campo imenso, veio até a escadaria de pedras assim que a missa foi anunciada. Parou a alguns passos de Ethelrude. Ela estava com a cabeça baixa. As mãos tremiam um pouco. Ela não costurava. Segurava na mão direita a agulha suspensa; na mão esquerda, no vão do vestido, segurava as tesouras. Wolframmm disse-lhe:

“Ethelrude, há quantas horas, dias e estações que tu bordas?”

Ethelrude ergueu bruscamente a cabeça. Um raio de sol passou-lhe pelo rosto. Ela respondeu-lhe imediatamente:

“Wolframmm, no instante mesmo em que falo, quantas estrelas há no céu? Quantas muges e cadozes há no rio? Quantas margaridas há nos prados?”

Wolframmm empalideceu. Calou-se por alguns instantes e depois disse:

“Tenho uma pergunta mais difícil, Ethelrude.”

A cabeça de Ethelrude abaixou-se mais. Wolframmm aproximou-se dela e disse-lhe mais baixo:

“Ethelrude, por que, no mundo, o sujo e o limpo se separam?”

Ethelrude inclinou ainda mais a cabeça e enrubesceu. A boca tremeu, mas ela ficou quieta. Wolframmm esperou, imóvel, em silêncio. Depois, Wolframmm contornou a moita de arbustos e partiu. Dois dias mais tarde, à noite, em lágrimas, Ethelrude subiu ao quarto da avó e gritou em altos brados:

“Wolframmm demanda por que, no [mundo dos] homens, o limpo e o sujo se separam”, perguntou à avó, gritando. “Impossível responder.

trouve rien à dire. Je ne dors plus », ajouta-t-elle. Elle courut jusqu'au lit de sa grand-mère. Elle hurlait. Et elle tomba à genoux, en sanglots, au chevet de sa grand-mère.

Sa grand-mère ne dit rien durant près d'une heure. Puis la grand-mère cria :

« Écoute, Ethelrude. Quand Wolfram viendra te poser une nouvelle fois sa question, voici ce que tu lui répondras : Pourquoi le désir et la peur ne se sont-ils jamais séparés ? »

28

9

Le dimanche qui suivit, Wolfram, après que la messe fut sonnée, traversa la hêtraie, franchit le verger, parvint au perron, s'arrêta à quelques pas d'Ethelrude. Ethelrude se tenait la tête baissée. Ses mains tremblaient. Elle demeurait sans coudre, dans sa main droite l'aiguille en l'air, dans sa main gauche, reposant dans le creux de sa robe, la paire de ciseaux. Wolfram lui demanda à voix basse :

« Ethelrude, pourquoi dans le monde le propre et le

29

sale se sont-ils un jour séparés ? »

Ethelrude redressa brusquement la tête et lui répondit, elle-même sans hausser la voix :

« Wolfram, pourquoi le désir, l'envie, la peur, l'angoisse ne se sont-ils jamais – au grand jamais – séparés ? »

Le visage de Wolfram pâlit tout à coup. Il se couvrit d'une sorte de buée. Un rayon de soleil vint se poser sur son nez et l'œil droit. L'arête de son nez luisait dans l'ombre. Wolfram se tut quelques instants. Puis il dit :

30

« J'ai plus difficile, Ethelrude. »

Les épaules d'Ethelrude s'inclinèrent subitement, avec une petite secousse. La tête d'Ethelrude dodelina un instant. Wolfram s'approcha d'elle. Wolfram se baissa, il lui dit en chuchotant :

« Ethelrude, pourquoi chacun a-t-il honte de ce qui est commun à tous ? »

Ethelrude posa l'aiguille, rougit, baissa la tête, et ne trouva rien à répondre. Puis elle pleura en silence. Enfin Wolfram contourna le buisson de buis.

31

Não acho nada para dizer. Não durmo mais”, acrescentou. Correu até a cama da avó. Gritava. Caiu de joelhos, soluçando, à cabeceira.

Sua avó não disse nada durante mais de uma hora. Depois a avó gritou:

“Ouve, Ethelrude. Quando Wolframmm vier te fazer novamente a sua pergunta, eis o que responderás:

“Por que o desejo e o medo nunca se separaram?”

9

No domingo seguinte, depois que as badaladas anunciaram a missa, Wolframmm atravessou a plantação de faias e o pomar, chegou à escadaria, parou a alguns passos de Ethelrude. Ethelrude estava com a cabeça baixa. As mãos tremiam. Ela não costurava, tinha suspensa na mão direita a agulha; na esquerda, repousando no vão de seu vestido, o par de tesouras. Wolframmm perguntou-lhe baixinho:

“Ethelrude, por que, no mundo, o limpo e o sujo se separaram um dia?”

Ethelrude ergueu bruscamente a cabeça e, sem levantar a voz, respondeu:

“Wolframmm, por que o desejo, o medo e a angústia nunca – em tempo algum – se separaram?”

O rosto de Wolframmm empalideceu repentinamente. Cobriu-se de uma espécie de vapor úmido. Um raio de sol lhe veio colocar-se sobre o nariz e o olho direito. A aresta do nariz brilhava na sombra. Wolframmm calou-se por alguns instantes. Em seguida, disse:

“Tenho uma questão mais difícil, Ethelrude”.

Os ombros de Ethelrude inclinaram-se subitamente com uma sacudidela. A cabeça de Ethelrude balançou um instante. Wolframmm aproximou-se dela. Wolframmm abaixou-se e disse-lhe sussurrando:

“Ethelrude, por que cada um tem vergonha do que é comum a todos?”

Ethelrude largou a agulha, enrubesceu, abaixou a cabeça e nada encontrou para responder. Chorou em silêncio. Finalmente, Wolframmm deu a volta na moita de arbustos.

10

Le soir même Ethelrude était dans la chambre de sa grand-mère. Elle avait les cheveux défaits. Ses yeux étaient cernés et creux. Ses paupières étaient rouges. Elle s'approcha de la tête du lit et cria à tue-tête :

« Wolfram demande pourquoi chacun de nous a honte de ce qui est commun à tous ? Je ne trouve rien à répondre. Je ne peux plus vivre comme cela », cria Ethelrude. Et elle s'assit dans un coin de la chambre. Et elle se pelotonna sur elle-même.

32

Sa grand-mère ne dit rien durant trois heures. Durant la quatrième heure elle s'agita dans son lit en prononçant des bouts de mots qui n'avaient pas grand sens. À la cinquième heure la grand-mère appela Ethelrude et lui dit :

« À mon tour de rester coite. Je suis très vieille et ce que j'ai eu le temps d'apprendre, j'ai eu aussi le temps de l'oublier. Je n'ai pas de question à opposer à cette question-là. Mais voici ce que tu feras », et elle lui dit des choses dans l'oreille. Ethelrude se prit à rire brusquement. Elles rirent vio-

33

lemment. Ethelrude enlaça sa grand-mère. Elle battit des deux mains. Elle lui couvrit les joues de baisers. Elle alla allumer la mèche de la lampe. La flamme jetait une espèce de reflet vermillonné sur leurs pommettes, sur leur front. Elles avaient des têtes extrêmement réjouies.

11

Le dimanche qui suivit, après que la messe a été sonnée, Wolfram a tra-

34

versé le bois de hêtres. Wolfram a franchi le champ immense. Wolfram est venu jusqu'au perron de pierre. Il s'est arrêté à deux pas d'Ethelrude. Ethelrude se tenait la tête un peu inclinée en avant. Ses mains ne tremblaient pas. Elle ne s'était pas interrompu de coudre quand il s'était approché d'elle, la main droite poursuivant l'aiguillée, la main gauche refermée sur les ciseaux. La lumière jouait dans ses cheveux et sur ses narines.

Brusquement Ethelrude réprima un petit hoquet de

35

10

Na mesma noite, Ethelrude estava no quarto de sua avó. Tinha os cabelos desfeitos. Tinha olheiras; e os olhos vazios. As pálpebras estavam vermelhas. Aproximou-se da cabeceira da cama e em altos brados:

“Wolfram pergunta por que cada um de nós tem vergonha do que é comum a todos. Nada encontro para lhe responder. Não posso mais viver assim”, clamou. Sentou-se num canto do quarto. Enovelou em si mesma. Durante três horas, sua avó nada disse. Na quarta hora, agitou-se na cama, pronunciando pedaços de palavras que não tinham grande sentido. Na quinta hora, a avó chamou Ethelrude e disse-lhe:

“É minha vez de ficar quieta. Estou muito velha, e o que tive tempo de aprender também tive tempo de esquecer. Não tenho questão para opor a essa pergunta. Mais eis o que farás”, e ela disse-lhe coisas ao ouvido. Ethelrude pôs-se a rir bruscamente. Riram violentamente. Ethelrude abraçou sua avó. Bateu palmas. Cobriu o rosto dela de beijos. Foi acender o pavio da lâmpada. A chama derramava uma espécie de reflexo avermelhado sobre as maçãs de seu rosto. Elas tinham a face extremamente alegre.

11

No domingo seguinte, depois que as badaladas anunciaram a missa, Wolfram atravessou o bosque de faias. Wolfram penetrou o campo imenso. Wolfram veio até a escadaria de pedras. Parou a dois passos de Ethelrude. Ethelrude tinha a cabeça um pouco inclinada para a frente. As mãos não tremiam. Ela não interrompeu sua costura quando ele se aproximou dela; a mão direita continuou as enfiadas de linha; a mão esquerda permaneceu fechada sobre as tesouras. A luz brincava-lhe nos cabelos e nas narinas.

Bruscamente, Ethelrude reprimiu um pequeno riso.

rire. Wolfram lui demanda avec une voix sourde :

« Ethelrude, pourquoi chacun de nous a-t-il honte de ce qui est commun à tous ? »

Ethelrude resta coite.

Wolfram s'approcha de Ethelrude. Il avança les mains. Mais à l'instant où il lui touchait les seins, brusquement elle lui enfonça l'aiguille dans l'oreille gauche, les ciseaux dans la droite. Il se recula en criant. Alors elle se dressa devant lui et elle lui parla. Il tenait ses mains sur les oreilles. Elle lui parlait longuement et avec animation et tout ce qu'il trouvait à ré-

pondre aux questions qu'elle lui posait, au fur et à mesure qu'elle les lui posait, c'étaient des petits hurlements de douleur.

Wolfram perguntou-lhe com uma voz surda:

“Ethelrude, por que cada um de nós tem vergonha do que é comum a todos?”

Ethelrude permaneceu quieta.

Wolfram aproximou-se de Ethelrude. Ele esticou as mãos. Mas, no instante em que lhe tocava os seios, bruscamente, ela enfiou-lhe as agulhas no ouvido esquerdo, e as tesouras, no direito. Ele afastou-se gritando. Ela ergueu-se, então, diante dele e falou-lhe. Ele mantinha as mãos nas orelhas. Ela falou a ele demoradamente e com animação, e tudo o que ele encontrava para responder às perguntas que ela lhe fazia, à medida que as perguntava, eram pequenos gritos de dor.

FIM

La Raison



Pascal Quignard

La Raison



Pascal Quignard

La Raison

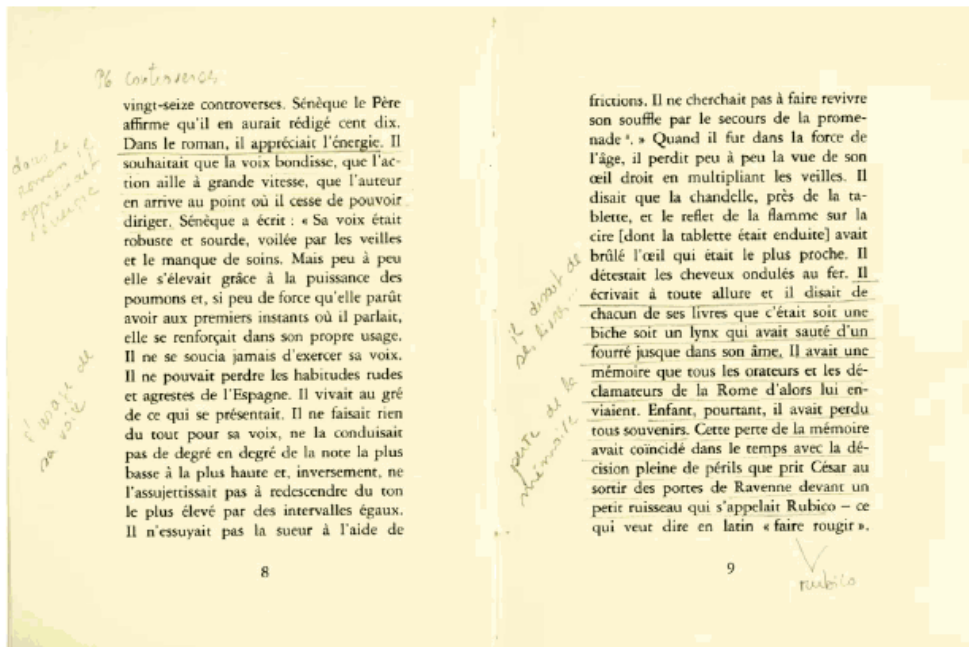
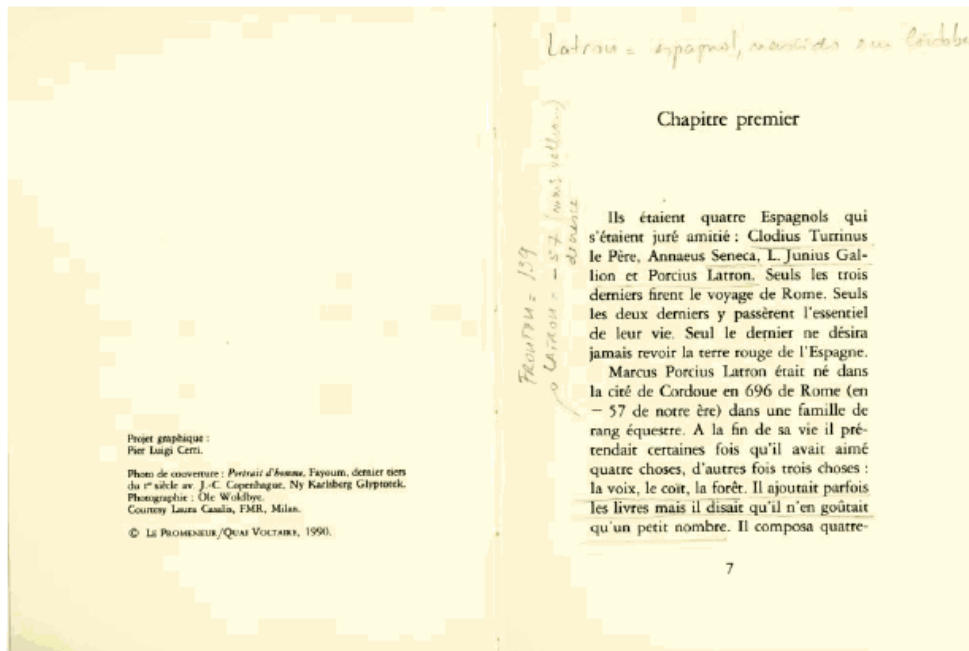
(Tradução portuguesa: Yolanda Vilela)



La Raison

Pascal Quignard

La Raison



Primeiro capítulo

Eram quatro espanhóis que fizeram um pacto de amizade: Clodius Turrinus, o Velho; Aneu Sêneca; L. Júnio Galião e Pórcio Latrão. Somente os três últimos viajaram para Roma. Apenas os dois últimos lá passaram a maior parte de sua vida. Somente o último desejou nunca mais rever a terra vermelha da Espanha.

Marco Pórcio Latrão nasceu na cidade de Córdoba, no ano romano de 696 (ano 57 a. C.), numa família tradicional de cavaleiros espanhóis. No final de sua vida, dizia, algumas vezes, que havia gostado de apenas quatro coisas; outras vezes, de três: a voz, o coito, a floresta. Acrescentava, de vez em quando, os livros, mas dizia que eram poucos os que apreciava. Compôs noventa e seis controvérsias. Sêneca, o Velho, afirma que ele teria escrito cento e dez. Do romance ele apreciava a energia. Desejava que a voz se elevasse bruscamente, que a ação ganhasse velocidade, que o autor chegasse ao ponto de parar de dirigi-la. Sêneca escreveu: “Sua voz era robusta e surda, velada pelas noites em branco e pela falta de cuidados. Mas, pouco a pouco, ela se avolumava graças à potência dos pulmões, e, por menos força que parecesse ter nos primeiros momentos de sua fala, ela se reforçava pelo próprio uso. Ele nunca se preocupava em exercitar a voz. Não conseguia perder os hábitos rudes e agrestes da Espanha. Vivía ao sabor do que se lhe apresentava. Não fazia absolutamente nada por sua voz, não a conduzia de tom em tom, da nota mais grave até a mais aguda e, inversamente, não impunha que ela descesse de um tom mais elevado mediante intervalos regulares. Ele não enxugava o suor com a ajuda de fricções. Tampouco procurava reavivar seu fôlego através da caminhada”. (a) Na força da idade, perdeu, aos poucos, a vista direita por causa das inúmeras noites em branco. Dizia que a vela, perto da prancheta, e o reflexo da chama sobre a cera (que recobria a prancheta) haviam queimado o olho que ficava próximo a ela. Ele detestava os cabelos ondulados ao ferro. Escrevia com muita rapidez e dizia de cada um de seus livros que era uma corça ou um lince que saltara de um matagal até a sua alma. Tinha uma memória invejada por todos os oradores e declamadores da Roma de então. No entanto, quando criança, havia perdido todas as suas lembranças. Essa perda da memória coincidiu, no tempo, com a decisão, perigosíssima, tomada por César ao sair das portas de Ravena diante de um riacho chamado Rubicão – o que, em latim, quer dizer “fazer enrubescer”.

générisse - espèces de vache

Porcius de sa naissance et apparence de son visage et de son caractère

Porcius était âgé de neuf années quand il reçut ce coup de sabot d'une génésisse dans le visage, qui le laissa évanoui durant six jours. Sénèque rapporte qu'il perdit dans cette circonstance la mémoire et qu'il fallut lui faire apprendre par cœur le détail d'une vie qu'il avait oubliée. Il conserva sur le visage une cicatrice qui partait du haut de l'oreille et qui allait jusqu'à l'arc que surmonte le sourcil. Le meuglement des taureaux et des vaches l'effraya toute sa vie. Il disait qu'âgé de quinze hivers il se dévoyait encore de son chemin pour éviter les champs où ils paissaient.

sur l'évanouissement

En - 43 il se rendit à Rome en compagnie de L. Annaeus Seneca. (Ce dernier, quarante ans plus tard, eut trois fils, après qu'il fut revenu en Espagne et qu'il eut épousé Helvia : Sénèque le Proconsul, qui connut saint Paul, Sénèque le Philosophe, qui lia son destin à celui de l'empereur Néron, et Sénèque le Ban-

10

| | | | |
|------------------|------------------|--|---|
| raison d'oreille | toucher l'esprit | retient l'esprit et jusqu'à brusquerie | resté sur sa faim et ne parvient dans l'ennui |
| sec | rude | brusque | court |

quier, qui eut pour fils Lucain.) Les deux jeunes Cordouans suivirent les leçons de Marullus. Marullus prescrivait qu'on fût sec, qu'on fût rude, qu'on fût brusque et qu'on fût court. Il exigeait que tout soit articulé jusqu'à la sécheresse dans le ton, précis jusqu'à la rudesse dans le vocabulaire, surprenant jusqu'à la brusquerie dans la construction de la phrase et, dans la durée, prompt jusqu'à être tranchant et presque trop court. Sec afin qu'on saisisse l'oreille. Rude afin qu'on touche l'esprit. Brusque afin qu'on retienne l'attention et qu'on inquiète le rythme du cœur. Court afin qu'on reste sur sa faim plutôt qu'on verse dans l'ennui.

que tout soit articulé jusqu'à la sécheresse dans le ton précis jusqu'à la rudesse dans le vocabulaire, surprenant jusqu'à la brusquerie dans la construction de la phrase dans la durée, prompt jusqu'à être tranchant et presque trop court

logos - λόγοι (Grecs)
Ratio - ratio (Latins)

Chapitre II

ce qui est la raison

Porcius vieillit et composa beaucoup. Le 7 décembre - 43, Cicéron, comme il sortait sa tête des rideaux de sa litière, eut la tête tranchée par Popillius sur l'ordre d'Antoine. Très jeune, Latron s'en était pris à ce que les Grecs appelaient « logos » et que les anciens Romains nommaient « ratio ». C'est la raison. Il commença ses paradoxes par la discussion suivante : « Celui qui l'emporte au cours d'une controverse peut avoir tort. Celui qui sait mal argumenter peut avoir raison. » Les déclamateurs qui comptaient parmi les plus âgés s'irritaient de ces provocations qui mettaient à chaque fois en cause leur art. Latron interdisait qu'on lance l'air du fond de la gorge avec trop

13

Pórcio estava com nove anos quando teve o rosto machucado por um coice de vaca que o deixou desmaiado durante seis dias. Sêneca conta que, nessa ocasião, ele perdeu a memória e que foi preciso fazê-lo decorar os detalhes de uma vida esquecida. Conservou no rosto uma cicatriz que ia do alto da orelha até o arco que contorna a sobancelha. O mugido dos touros e das vacas aterrorizou-o a vida inteira. Dizia que, até a idade de quinze anos, ele se desviava ainda de seu caminho para evitar os campos onde esses animais pastavam.

No ano de 43 a.C., foi para Roma com L. Aneu Sêneca. (Este último, quarenta anos mais tarde, depois que voltou para a Espanha, teve três filhos com a esposa Hélvia: Sêneca, o pró-consul, que conheceu São Paulo; Sêneca, o Filósofo, que uniu seu destino ao do imperador Nero; e Sêneca, o Banqueiro, cujo filho é Lucano). Os dois jovens de Córdoba seguiram as lições de Marullus. Este determinava que se fosse seco, rude, brusco e breve. Ele exigia que o tom fosse articulado até a aridez, o vocabulário preciso até a rudez, a construção da frase surpreendente até a rispidez, e, quanto à duração, que ela fosse cortante e quase excessivamente breve até a impetuosidade. Árido para capturar o ouvido. Rude para tocar o espírito. Brusco para chamar a atenção e inquietar o ritmo do coração. Breve para que se ficasse insatisfeito, em vez de cair no tédio.

Capítulo II

Pórcio envelheceu e escreveu muito. No dia 7 de dezembro do ano 43 a.C., Cícero teve a cabeça decepada por Popílio, sob as ordens de Antônio, ao colocá-la para fora das cortinas de sua liteira. Desde muito jovem, Latrão atacou o que os gregos chamavam “logos” e que os antigos romanos chamavam “ratio”. É a razão. Ele começou seus paradoxos pela seguinte discussão: “Aquele que ganha uma controvérsia pode estar enganado. Aquele que argumenta mal pode ter razão”. Os declamadores mais velhos se irritavam com essas provocações que sempre traziam à baila a sua arte. Pórcio Latrão proibia que se lançasse o ar do fundo da garganta com muita

de véhémence. Sa voix était sourde mais possédait une énergie qui naissait de la conviction. Cette énergie se lisait aussi dans son œil unique. Il ne souffrait pas qu'on se lève après la dernière veille. Il aimait la chasse à courre. Il goûtait le naturel et la vérité. La formule qui est demeurée la plus vivante dans la mémoire de ceux qui suivirent ses cours est la suivante : « Pour des êtres qui désirent, la pensée argumentée est un manteau gaulois à capuchon. » Il a prononcé cette phrase quand il avait passé quarante ans et qu'il était devenu étrange. Il est vrai qu'elle marie deux images qui n'ont guère à voir l'une avec l'autre. C'est l'enseignement de Marullus qui prônait ces heurts entre un mot abstrait et un capuchon de manteau. Il soutenait qu'il ne fallait pas dire « controversia » mais qu'il fallait dire « causa ». Il professait aussi qu'il ne fallait pas dire « scholastica » ni « declamatio » mais dire « dictio ». Tou-

14

jours les auditeurs se pressèrent à ses lectures quand il lisait des romans. Annaeus Sénèque a écrit : « Jamais il ne relut la déclamation qu'il allait prononcer pour l'apprendre par cœur : il l'avait apprise en l'écrivant. Ce phénomène est d'autant plus digne d'être signalé qu'il écrivait, non pas lentement et en délibérant sur chaque mot, en tordant de cinquante manières sa phrase, mais avec la même impétuosité, pour ainsi dire, que celle qu'il avait en parlant. S'était-il donné du loisir, il se livrait à tous les jeux, à tous les divertissements. S'était-il jeté dans les forêts, sur les montagnes, il aurait rendu des points aux paysans nés sur les monts et dans les bois par sa force à supporter la fatigue et son adresse à chasser. La nature, secourue par l'éducation de l'enfance, lui avait donné une mémoire heureuse. Il avait acquis en outre un art incomparable pour loger et retenir ce qu'il ne devait pas oublier, si bien

15

qu'il arrivait à conserver dans son souvenir toutes les déclamations qu'il avait prononcées. Aussi les cahiers lui étaient-ils devenus superflus. Il disait qu'il écrivait directement sur son esprit. » (Sénèque le Père, *Controversiarum liber primus*, XVII)¹.

Chapitre III

Porcius Latron avait de l'inclination pour les forêts, les montagnes, les torrents, l'odeur et la chaleur des chevaux et les brames. S'il doutait que la raison fût rationnelle, il contestait qu'elle fût même raisonnable. Sénèque le Père a conservé un fragment de dialogue :

« - Sais-tu de quoi l'intelligence est issue ?

- L'intelligence est issue du désir de la lutte.

- Dans ce cas, si l'intelligence fournit les moyens de combattre autrui, la victoire est son dessein et non la vérité.

- Non, l'avenir d'un argument n'est pas la victoire mais le triomphe. Or, le triomphe ne s'assouvit ni dans la victoire

17

veemência. Sua voz era surda, todavia possuía uma energia que nascia da convicção. Essa energia também se lia em seu único olho. Ele não sofria por se levantar depois de uma noite em branco. Gostava da caça com cavalos. Apreciava o natural e a verdade. A fórmula que ficou mais presente na memória dos que seguiram as aulas de Pórcio Latrão é a seguinte: “Para seres que desejam, o pensamento argumentado é um mantô gaulês com capuz”. Ele pronunciou essa frase quando já estava na quarentena e, assim, tornou-se estranho. É verdade que ela conjuga duas imagens que quase não têm a ver uma com a outra. É o ensino de Marullus que preconizava esses contrastes bruscos entre uma palavra abstrata e um capuz de mantô. Afirmava que não se devia dizer “controvérsia”, contudo era preciso dizer “causa”. Professava também que não se devia dizer “escolástica” nem “declamatio”, mas dizer “dictio”. Os auditores de Latrão sempre se acotovelavam durante suas leituras de romances. Aneu Sêneca escreveu: “Ele nunca releu a declamação que ia pronunciar a fim de decorá-la: ele a aprendia ao escrevê-la. Esse fenômeno é tanto mais digno de ser assinalado porque ele não escrevia lentamente, deliberando sobre cada palavra, contorcendo sua frase de cinquenta maneiras, mas escrevia com a mesma impetuosidade, por assim dizer, que aquela que ele tinha ao falar. Se estivesse se divertindo, ele se entregava a todas as brincadeiras, a todas as diversões. Se estivesse na floresta, nas montanhas, ele daria vantagens aos camponeses nascidos nos montes e nos bosques por causa de sua força em suportar o cansaço e sua habilidade em caçar. A natureza, auxiliada pela educação da infância, havia lhe dado uma memória avantajada. Além disso, ele havia adquirido uma arte incomparável para acolher e reter o que não devia esquecer, de tal forma que conseguia conservar na lembrança todas as declamações que havia pronunciado. Da mesma forma, os cadernos tornaram-lhe supérfluos. Ele dizia escrever diretamente sobre o espírito” (Sêneca, o Velho, *Controversiarum liber primus*, XVII). (b).

Capítulo III

Pórcio Latrão tinha inclinação pelas florestas, montanhas, torrentes, pelo odor e calor dos cavalos e pelos guinchados. Se ele duvidava que a razão fosse racional, ele contestava até mesmo que ela fosse sensata. Sêneca, o Velho, guardou um fragmento de diálogo:

– Tu sabes do que é oriunda a inteligência?

– A inteligência é oriunda do desejo de luta.

– Nesse caso, se a inteligência fornece os meios de combater o outro, a vitória é o seu objetivo, e não a verdade.

– Não, o futuro de um argumento não é a vitória, mas o triunfo. Ora, o triunfo não se satisfaz na vitória

ni dans la mise à mort : son élément est le cri public, le défilé, le jeu, la vision du sang versé et la possibilité de la grâce.

– Le cri, j'entends ce qu'il est. Le sang, je perçois ce qu'il est. Qui est la grâce?

– Gracien ne veut pas dire : « Je donne la vie » mais : « Je suis puissant au point de pouvoir prononcer ou retenir la mort ».

La pensée désespérante de Porcius Latron témoigne plus que toute autre – plus que la pensée de Lucrèce ou celle de Tacite – de la réalité romaine.

Il est possible que les guerres européennes de 1914 et de 1940 aient rendu peu convaincante la distinction entre civilisation et non-civilisation. Elles ont en tout cas éteint la possibilité d'opposer rationalité et désordre meurtrier. Peu de pensées dans l'histoire sont convenues que la raison et la civilisation ne se sont jamais vraiment éloignées des forces sauvages auxquelles elles servent de masque

lubie = caprice ; idée extravagante

pour s'accroître. Peu de civilisations sont allées jusqu'à aimer cette pensée désagréable qui ruinait beaucoup d'idées avantageuses : il y eut la Chine ancienne, il y eut Rome et, dans Rome, Cinna, César, Latron. Ce dernier a mis sur pied une des rares pensées qui est propre à la Rome antique – qui même la caractérise en regard des œuvres théoriques grecques d'Athènes ou d'Alexandrie – encore qu'il l'ait poussée dans ses conséquences les plus choquantes. Les professeurs des universités modernes, comme les rhéteurs des cités antiques, tous nourris de culture grecque, ne se sont jamais beaucoup plu à la mettre en valeur. Mais jamais la pensée de Latron, en dépit des lubies et de la légère démence qui le prit à la fin de sa vie, ne fut véritablement critiquée dans l'école. Il conserva, y compris après l'exil, l'affection populaire.

*faire de gorges chaudes =
de quelque chose → de l'approprié
de quelqu'un → faire des plaisan-
teries, exécuter
« maligmité »*

Chapitre IV

Varron avait multiplié les écrits et les satires où il mettait en scène les anciens Romains faisant des gorges chaudes aux Grecs sur leurs mœurs, sur l'invention de la philosophie, l'idée du vide, les procédés de la dialectique, les facilités de la raison. Varron fait dire à un des personnages de ses romans : « Les philosophes sont des Sirènes qui se querellent tandis qu'Ulysse passe. » Latron estimait que même Varron, même Lucrèce avaient été intimidés par le souvenir des Grecs. Les œuvres des Achéens et de leurs descendants étaient pénétrées de l'idée que les dieux s'exprimaient en langue grecque. Leur langue, qu'ils appelaient « logos », et leur raison, qu'ils appelaient du même

nem na morte: seu elemento é o grito público, o desfile, o jogo, a visão do sangue derramado e a possibilidade da graça.

– Compreendo o que é o grito. Percebo o que é o sangue. O que é a graça?

– Agraciar não quer dizer: ‘Dou a vida’, mas: ‘Sou poderoso a ponto de poder decretar ou deter a morte’.”

O pensamento desesperado de Pórcio Latrão dá testemunho mais do que qualquer outra coisa – mais do que o pensamento de Lucrecio ou o de Tácito – da realidade romana.

É possível que as guerras europeias de 1914 e de 1940 tenham tornado pouco convincente a distinção entre civilização e não-civilização. Em todo caso, elas apagaram a possibilidade de opor racionalidade e desordem assassina. Poucos pensamentos na História admitem que a razão e a civilização nunca se distanciaram verdadeiramente das forças selvagens às quais elas servem de máscara para, assim, se estenderem. Poucas civilizações chegaram a ponto de gostar desse pensamento desagradável que destruía muitas ideias vantajosas: houve a China antiga, houve Roma, e, em Roma, Cinna, César, Latrão. Este último organizou um dos raros pensamentos que é próprio da Roma antiga – que mesmo a caracteriza quando comparada com as obras teóricas gregas de Atenas ou de Alexandria –, ainda que ele o tenha levado às mais chocantes consequências.

Os professores das universidades modernas, como os retóricos das cidades antigas, todos nutridos de cultura grega, nunca tiveram prazer em valorizá-lo. Entretanto, apesar da extravagância e da leve demência que o tomou ao final de sua vida, o pensamento de Latrão nunca foi verdadeiramente criticado na escola. Ele conservou, inclusive após o exílio, a afeição popular.

Capítulo IV

Varrão havia multiplicado os escritos e as sátiras em que colocava em cena os antigos romanos zombando abertamente dos gregos e de seus costumes, da invenção da Filosofia, da ideia do vazio, dos procedimentos da dialética, das facilidades da razão. Varrão fazia uma das personagens de seus romances dizer: “Os filósofos são Sereias que querelam enquanto Ulisses passa”. Latrão estimava que mesmo Varrão, mesmo Lucrecio, tinham sido intimidados pela lembrança dos gregos. As obras dos Aqueus e de seus descendentes estavam impregnadas pela ideia de que os deuses se exprimiam em língua grega. A sua língua, que chamavam “logos”, e a sua razão, que chamavam pelo mesmo

nom, était parlée ou estimée dans l'Olympe aussi bien que sur les pentes et dans les gorges du Ténare. Les anciens Romains ne perdirent jamais le souvenir d'une origine plus complexe et plus sale des mots dont ils usaient. Ils avouaient sans honte que leur langue s'était formée comme leur ville : un bout de bois, un morceau de pierre, un homme et la crainte de la pluie.

Latron disait que « ratio » et « affectus » ne pouvaient se démêler l'un de l'autre – plus précisément : « in ratione habere aliquem locum affectus » –, que l'une était suspendue à l'autre parce qu'elle en avait été précédée et, finalement, que la « réflexion rationnelle était peut-être ce qu'on avait fait de plus sentimental ».

Il disait que nous avons accoutumé de susciter dans nos vies des peurs qui faisaient l'office de petits murets, des pensées qui étaient comme des refuges de

planches dans la montagne, des livres pour se soustraire à l'heure actuelle et des lits pour se recroqueviller dans le sommeil et les plumes des canards.

Il s'agit là encore d'un de ces « heurts de Marcellus » dont Latron était prodigue.

J'ai retrouvé rarement ce mouvement de pensée qui animait Latron. Ce sont quelquefois des anecdotes qui se ressemblent. Pour Archimède, pour Pascal, pour Wittgenstein, les mathématiques furent une diversion à l'incendie, à la douleur physique, au désir homosexuel. Archimède était si acharné à résoudre un problème de géométrie lors du sac de Syracuse, qu'il ne voyait pas la cité brûler ni les cendres blanches et chaudes sur ses mains. C'est le mot de Disraeli étendant l'empire britannique à la terre : « Never explain. » Le comte de Beaconsfield aurait pu ajouter : La souveraineté chancelle si on la questionne sur son origine. L'au-

torité est violente et, pour peu qu'elle feigne de n'avoir ni cause ni source, elle ressemble à Dieu. L'existence de chaque homme remonte à un cri rauque de plaisir dont l'image se présente difficilement. Alain – né Emile-Auguste Chartier à Mortagne – affirmait qu'il ne fallait jamais donner les raisons d'un refus parce que, siôt qu'on commençait à se justifier, on commençait aussi à cesser de refuser. Je recopie dans la joie pour finir le mot du prince de Ligne sur le génie militaire du duc de Bragance. Don Juan de Bragance avait été général au service de l'Autriche durant la guerre de sept ans. Le prince de Ligne disait qu'il avait eu très souvent raison parce qu'il n'en avait pas supposé à l'ennemi.

Chapitre V

Alors que Tullius Cicéron déclamaient rarement, et devant peu de monde, et en chambre, Porcius Latron parlait volontiers en public : il le faisait en plein air, après convocation, à l'ombre d'un bois d'oliviers qui se trouvait près de sa maison. Latron travaillait peu, soudainement et longuement : en cinquante heures d'affilée, tout était fait.

L'épouse de Porcius était d'Ombrie. Sa fille avait l'apparence et les traits d'une vraie Romaine : elle en avait les yeux bleus, les cheveux blonds bouclés ramassés en chignon, les seins épais placés près des aisselles, les hanches et les fesses larges, la peau très blanche, jamais touchée par le soleil, la parole rare et vé-

nome, era tanto falada ou estimada no Olimpo quanto nas encostas e nas gargantas do Tênaros. Os antigos romanos nunca se esqueceram da origem mais complexa e mais suja das palavras que usavam. Admitiam, sem vergonha, que a sua língua havia se formado como a sua cidade: um pedaço de pau, um pedaço de pedra, um homem e o medo da chuva.

Latrão dizia que “ratio” e “affectus” não podiam se separar um do outro – mais precisamente: “In ratione habere aliquem locum affectus” –, que uma estava suspensa ao outro porque este a havia precedido e, finalmente, que a “reflexão racional era, talvez, o que se tinha feito de mais sentimental”.

Ele dizia que nos habituamos a suscitar em nossa vida medos que funcionavam como pequenos parapeitos, pensamentos que eram como refúgios de madeira na montanha, livros para se distrair da hora atual e camas para se encolher no sono e as penas de patos.

Trata-se novamente aí de um desses “contrastes bruscos de Marcellus”, dos quais Latrão era pródigo.

Raramente encontrei esse movimento de pensamento que animava Latrão. Algumas vezes, são pequenos fatos que se assemelham. Para Arquimedes, para Pascal, para Wittgenstein, a Matemática foi uma diversão louca, próxima da dor física, do desejo homossexual. Arquimedes estava tão obcecado em resolver um problema de geometria durante a pilhagem de Siracusa, que não viu a cidade incendiar nem as cinzas brancas e quentes sobre as suas mãos. É o comentário de Disraeli expandindo o império britânico na terra: “Never explain”. O conde de Beaconsfield teria podido acrescentar: “A soberania vacila se questionamos sua origem. A autoridade é violenta, e, por menos que ela finja não ter causa ou fonte, ela se assemelha a Deus. A existência de cada homem tem sua origem num grito rouco de prazer cuja imagem dificilmente aparece”. Alain – nascido Emile-Auguste Chartier, em Mortagne – afirmava que não se devia nunca dar as razões de uma recusa porque imediatamente se começava a parar de recusar. É com alegria que transcrevo, para terminar, as palavras do príncipe de Ligne sobre a genialidade do duque de Bragança. Dom João de Bragança fora general a serviço da Áustria durante a Guerra dos Sete Anos. O príncipe de Ligne dizia que ele quase sempre tinha razão porque não a havia suposto ao inimigo.

Capítulo V

Ao contrário de Túlio Cícero, que declamava raramente, diante de pouca gente, em lugar fechado, Pórcio Latrão falava de bom grado em público: ele o fazia ao ar livre, após ser chamado, à sombra de um bosque de oliveiras que ficava perto de sua casa. Latrão trabalhava pouco, subitamente e demoradamente: em cinquenta horas ininterruptas, tudo estava pronto. A esposa de Pórcio era da Úmbria. Sua filha tinha a aparência e os atrativos de uma verdadeira romana: olhos azuis; cabelos louros cacheados, presos num coque; seios fartos, que iam até as axilas; quadris e nádegas largas; pele muito branca, jamais tocada pelo Sol; sua fala era rara

hémante, les lèvres rouges. Dans sa villa du Viminal, il entendait le bruit des fers des chevaux sur la voie Tiburtine au loin, et les hennissements. En - 24, c'est l'ambassade des princes d'Inde. Dans ces années-là, il se prit à chanter chaque aube une vieille chanson au refrain lancinant : « Semper! Semper! » (Toujours! Toujours!) La tête commençait à lui tourner alors.

La chasse était sa passion favorite et elle l'emportait sur le goût qui le portait aux livres et au jeu de dés. Avant chaque battue, au crépuscule, la veille de la chasse, avant de préparer les épieux et de prendre soin des chevaux, il allait dans la forêt écouter le brame. Les longs cris de désir, les longs cris de douleur à force de désir, très caverneux et très rauques, et qui surgissaient aussi imprévisiblement qu'ils s'interrompaient net, descendaient des collines, glissaient dans la vallée et le plongeaient dans un état qu'il

comparait à celui que cause l'orage avant qu'il explose. Il allait vers les brames, les cerfs, les grandes queues tendues. Il cherchait à assister au combat de préséance auquel les raiements appelaient.

C'est à peu près dans ce temps-là qu'il souhaita s'éloigner du Viminal et des collines les plus urbaines. Il trouva à se rapprocher du Tibre, plus loin que le mont Pincius, au nord de la Porta Flaminia. Il ne voulut plus qu'une cabane de pierres plates sans mortier, avec deux pièces sans fenêtres. Sa femme et sa fille l'avaient déjà quitté. Il mit deux ans à faire recouvrir la cahute de tuiles neuves et jaunes. Il offrait à qui venait (il avait beaucoup d'élèves) des raisins écrasés et du pain noir. Le sol était sans pavement : il mettait des tapis de laine sur la terre pour s'asseoir. Il abandonna la toge et vécut avec une tunique blanche, plus un morceau de laine grise qu'il mettait sur ses épaules (ce qu'on nommait un

XIX^e siècle un schall). Il arrêta de se brûler la barbe chaque matin : un court tissu blanc lui envahit le visage. De la porte de la maison, des touffes de joncs secs lui dérobaient la vue du fleuve mais non le lent bruit des eaux qui roulent. C'est de cette époque que datent les formules provocantes qu'il affectionnait et qui plaisaient : « Rechercher la vérité revient à monter à cheval pour pénétrer dans la corolle d'une fleur. Où est la justice ailleurs que dans la faim qui écarte les lèvres de la louve, maîtresse de Rome, au moment où elle hurle? » En vieux français on ne disait hurler que du loup, comme miauler pour les chats, ou baver pour les hommes. Les jeunes gens aimaient entendre les mots de Porcius. Il disait des philosophes : « A la sagesse je ne connais pas de remède. » Il existe plusieurs versions de ces formules de Porcius Latron. Par exemple : « La chose publique est un caleçon de lin sur une

mentule », ou encore : « Nous fientons. Nous pissons. Nous désirons la tiédeur des vulves des femelles. Deux fois au cours de ma vie j'ai pensé à des questions d'intérêt général mais ces deux fois étaient des fantômes. » Lors de l'organisation des comptoirs, il dit à un sage qui venait de la vallée de l'Indus et qui lui exposait ses actions de charité et de respect humain : « Vous êtes si bon que je pense que vous devez vous leurrer. » Il disait aussi : « Nul n'est bon volontairement. »

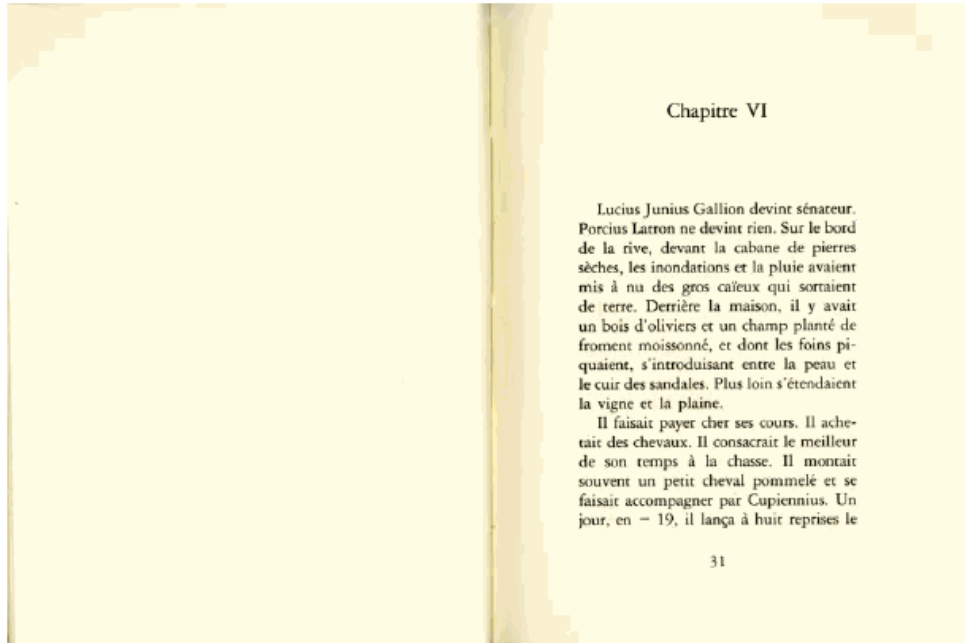
e veemente; os lábios, vermelhos. De sua casa do Viminal, Latrão ouvia o barulho dos estribos dos cavalos no caminho de Tiburtino, ao longe, e também os seus guinchados. No ano 24 a.C., ela era a embaixada dos príncipes da Índia. Naqueles anos, ele se pegou cantando, em todas as madrugadas, uma velha canção com um refrão lancinante: “Semper! Semper!” (Sempre! Sempre!). Sua cabeça começava a girar.

A caça era a sua paixão favorita, e ela predominava sobre seu gosto pelos livros e pelo jogo de dados. Antes de cada caça, ao crepúsculo, às vésperas da caça, antes de preparar as chuças e de cuidar dos cavalos, Latrão ia à floresta escutar os guinchados. Os longos gritos de desejo, os longos gritos de dor de tanto desejo, muito cavernosos e muito roucos, assim como eram imprevisíveis, interrompiam-se totalmente, desciam as colinas, escorriam pelos vales e o mergulhavam num estado que ele comparava àquele que causa a tempestade antes da explosão. Ele ia para a direção dos guinchados, dos cervos, dos grandes rabos estendidos. Ele procurava assistir, com exclusividade, ao combate chamado pelos rastros dos animais.

Foi mais ou menos naquele tempo que Pórcio Latrão desejou afastar-se do Viminal e das colinas mais urbanas. Achou um jeito de se aproximar do Tibre, mais além do monte Pincio, ao norte da Porta Flamínia. Não quis mais do que uma cabana de pedras lisas, sem argamassa, com dois cômodos sem janelas. Sua mulher e sua filha já o haviam abandonado. Ele levou dois anos para cobrir a cabana com telhas novas e amarelas. Oferecia a quem viesse (ele tinha muitos alunos) uvas amassadas e pão preto. O chão não era calçado: ele colocava tapetes de lã sobre a terra para se assentar. Abandonou a toga e viveu com uma túnica branca e um pedaço de lã cinza que colocava sobre os ombros (que no século XIX se chamava “xale”). Parou de queimar a barba todas as manhãs: um ralo tecido branco invadia-lhe o rosto. Da porta da casa, tufo de juncos secos escondiam-lhe a visão do rio, mas não calavam o barulho das águas que rolam. É dessa época que datam as fórmulas provocantes das quais gostava e que o divertiam: “Buscar a verdade equivale a montar a cavalo para penetrar na corola de uma flor. Onde está a justiça senão na fome que abre os lábios da loba, senhora de Roma, no momento em que ela uiva?”

Em francês arcaico, dizia-se uivar apenas para o lobo, como miar para os gatos, ou balbuciar para os homens. Os jovens gostavam muito de ouvir as palavras de Pórcio. Ele dizia dos filósofos: “Não conheço remédio para a sabedoria”. Existem várias versões dessas fórmulas de Pórcio Latrão. Por exemplo: “A coisa pública é um calção de linho sobre um pênis”, ou ainda: “Defecamos. Urinamos. Desejamos o calor das vulvas das fêmeas. Duas vezes durante a minha vida pensei em questões de interesse geral, mas essas duas vezes eram fantasmas”.

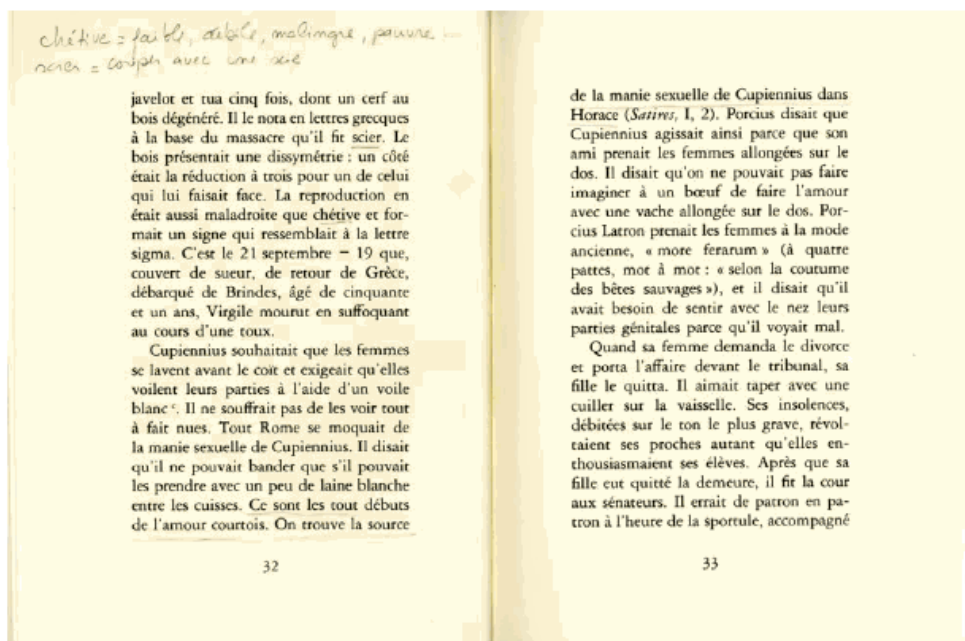
Durante a organização dos balcões de comércio, ele disse a um sábio procedente do Vale dos Hindus que lhe expunha as suas ações de caridade e de respeito humano: “Sois tão bom que penso que vos enganais”. Ele afirmava também: “Ninguém é bom voluntariamente”.



Chapitre VI

Lucius Junius Gallion devint sénateur. Porcius Latron ne devint rien. Sur le bord de la rive, devant la cabane de pierres sèches, les inondations et la pluie avaient mis à nu des gros caïeux qui sortaient de terre. Derrière la maison, il y avait un bois d'oliviers et un champ planté de froment moissonné, et dont les foins piquaient, s'introduisant entre la peau et le cuir des sandales. Plus loin s'étendaient la vigne et la plaine.

Il faisait payer cher ses cours. Il achetait des chevaux. Il consacrait le meilleur de son temps à la chasse. Il montait souvent un petit cheval pommelé et se faisait accompagner par Cupiennius. Un jour, en - 19, il lança à huit reprises le



chétive = faible, débile, malinque, pauvre
 noter = coïser avec une seie

javelot et tua cinq fois, dont un cerf au bois dégénéral. Il le nota en lettres grecques à la base du massacre qu'il fit scier. Le bois présentait une dissymétrie : un côté était la réduction à trois pour un de celui qui lui faisait face. La reproduction en était aussi maladroite que chétive et formait un signe qui ressemblait à la lettre sigma. C'est le 21 septembre - 19 que, couvert de sueur, de retour de Grèce, débarqué de Brindes, âgé de cinquante et un ans, Virgile mourut en suffoquant au cours d'une toux.

Cupiennius souhaitait que les femmes se lavent avant le coït et exigeait qu'elles voilent leurs parties à l'aide d'un voile blanc. Il ne souffrait pas de les voir tout à fait nues. Tout Rome se moquait de la manie sexuelle de Cupiennius. Il disait qu'il ne pouvait bander que s'il pouvait les prendre avec un peu de laine blanche entre les cuisses. Ce sont les tout débuts de l'amour courtois. On trouve la source

de la manie sexuelle de Cupiennius dans Horace (*Satires*, I, 2). Porcius disait que Cupiennius agissait ainsi parce que son ami prenait les femmes allongées sur le dos. Il disait qu'on ne pouvait pas faire imaginer à un bœuf de faire l'amour avec une vache allongée sur le dos. Porcius Latron prenait les femmes à la mode ancienne, « more ferarum » (à quatre pattes, mot à mot : « selon la coutume des bêtes sauvages »), et il disait qu'il avait besoin de sentir avec le nez leurs parties génitales parce qu'il voyait mal.

Quand sa femme demanda le divorce et porta l'affaire devant le tribunal, sa fille le quitta. Il aimait taper avec une cuiller sur la vaisselle. Ses insolences, débitées sur le ton le plus grave, révoltaient ses proches autant qu'elles enthousiasmaient ses élèves. Après que sa fille eut quitté la demeure, il fit la cour aux sénateurs. Il errait de patron en patron à l'heure de la sportule, accompagné

Capítulo VI

Lúcio Júnio Galião tornou-se senador. Pórcio Latrão nada se tornou. Às margens do rio, diante da cabana de pedras secas, as inundações e a chuva tinham exposto grandes bulbos que saíam da terra. Atrás da casa, havia um bosque de oliveiras e um campo de trigo ceifado, cujos fenos feriam ao se introduzirem entre a pele e o couro das sandálias. Mais longe, se estendiam a vinha e a planície.

Latrão cobrava caro pelos seus cursos. Ele comprava cavalos. Dedicava o melhor de seu tempo à caça. Montava sempre um pequeno cavalo malhado e se fazia acompanhar por Cupiênio. Um dia, no ano 19 a.C., ele jogou oito vezes a lança e matou cinco vezes, inclusive um cervo de chifres estragados. Anotou, em grego, na base da matança que ele mandou serrar. O chifre apresentava uma dissimetria: um lado era três vezes menor do que o outro. A reprodução do feito era tão desajeitada quanto débil; ela formava um signo que parecia a letra sigma. Foi em 21 de setembro do ano 19 a.C., coberto de suor, de volta da Grécia, recém-chegado de Brindisi e aos cinquenta e um anos, que Virgílio morreu sufocado durante uma tosse.

Cupiênio gostava que as mulheres se lavassem antes do coito e exigia que elas escondessem suas partes íntimas com um véu branco (c). Ele não suportava vê-las totalmente nuas. Roma inteira zombava da mania sexual de Cupiênio. Ele não conseguia ter ereção se não as penetrasse com um pouco de lã branca entre as coxas. É o início do amor cortês. Encontramos a origem da mania sexual de Cupiênio em Horácio (Satires, I, 2). Pórcio alegava que Cupiênio agia assim porque seu amigo penetrava as mulheres deitadas de costas. Ele explicava que era impossível um boi se imaginar fazendo amor com uma vaca deitada de costas. Pórcio Latrão penetrava as mulheres à moda antiga, “more ferarum” (de quatro, literalmente: “segundo o costume dos animais selvagens”). Dizia que precisava cheirar as partes genitais das mulheres porque enxergava mal.

Quando sua mulher pediu o divórcio e levou a questão para os Tribunais, sua filha o deixou. Uma das manias de Pórcio: gostava de bater nas vasilhas com uma colher. Suas insolências, recitadas no mais grave tom, revoltavam seus próximos, assim como entusiasmavam os seus alunos. Depois que sua filha deixou a sua casa, ele cortejou os senadores. Errava de patrão em patrão na hora da espórtula, acompanhado

par Cupiennius. Ils disaient : « Pourquoi les femmes ne portent-elles pas de culotte sur leur visage? » Une saison durant, tous les matins à la porte des patrons les plus influents de Rome, Cupiennius et Porcius insistèrent pour que le Sénat se réunît et adoptât une loi qui voilât la face des femmes. Quatre matrones que leur propos scandalisait s'assemblèrent pour les faire déporter à l'une ou l'autre extrémité de l'empire. Ce furent la vieille Livie et Auguste eux-mêmes qui durent intervenir pour suspendre la mesure d'exil qu'elles avaient obtenue. Auguste citait volontiers ce mot de Porcius : « Mon corps est un ru de boue qui n'est pas continu. Ma demeure est un amas de cailloux qui tient debout par hasard. Ce que j'ai inscrit ce matin sur mon morceau de bois est moins personnel que ce que la bave lumineuse de l'escargot a noté sur sa feuille de laitue. » Il est vrai que l'empereur aimait se rafraîchir avec des

34

tranches de concombre ou des feuilles de salade, quelles qu'elles fussent, sans qu'on les préparât, à l'improviste, dans la crainte qu'il y eût du poison s'il avait fait avertir qu'il mangerait. C'est en - 15 qu'Auguste institua l'étafon-or.

En - 13, Seneca quitta Rome et regagna l'Espagne. Porcius Latron était présent au banquet d'adieu. Ils entendaient les chevaux piaffer dans l'écurie. Ils n'étaient guère bavards. Ils se serrèrent l'avant-bras en silence.

Chapitre VII

Latron détestait la mollesse, la culture grecque, la musique, les dieux et le sucre. Il prenait son vin aigre, sans l'allonger de miel ni de neige rassée et conservée dans la terre. Il repoussait les visites. Il parlait de moins en moins. Il restait sur la rive, entre les nuages, les joncs, la poussière sablonneuse et les fleurs. Il aimait tendre la main en avant et faire écouter le silence. Il semble qu'il ait habité un morceau de rive plus silencieux que d'autres. On entendait à un mille le bruit de la navette d'une femme. On entendait à deux milles un chien qui jappait aux portes de Rome. L'attaque et le coup de queue d'un chevesne ou d'un brochet paraissaient de grands va-

37

de seu amigo Cupiênio. Questionavam: “Por que as mulheres não usam calcinhas no rosto?” Durante toda uma estação, todas as manhãs, à porta dos mais influentes patrões de Roma, Cupiênio e Pórcio insistiram para que o Senado se reunisse e adotasse uma lei que escondesse o rosto das mulheres. Quatro matronas escandalizadas com sua fala reuniram-se para fazer com que fossem deportados para uma ou outra extremidade do império. Foram a velha Lívia e Augusto, eles próprios, os que tiveram de intervir para suspender a medida de exílio que elas haviam obtido. Augusto citava de bom grado esta fala de Pórcio: “Meu corpo é um riacho de lama descontínuo. Minha casa é um amontoado de cascalho que está de pé por acaso. O que inscrevi essa manhã sobre meu pedaço de buxo é menos pessoal do que a baba luminosa que o caracol anotou sobre a sua folha de alface”.

É verdade que o imperador gostava de se refrescar com fatias de pepino ou folhas de alface, quaisquer que fossem, sem que se as preparasse, de improviso, com medo de que colocassem veneno, caso ele dissesse o que iria comer. Foi no ano 15 a.C. que Augusto instituiu o estalão de ouro.

No ano 13 a.C., Sêneca deixou Roma e voltou para a Espanha. Pórcio Latrão estava presente no banquete de despedida. Eles ouviram os cavalos patear na estribaria. Não estavam muito falantes. Serraram o antebraço em silêncio.

Capítulo VII

Latrão detestava a moleza, a cultura grega, a música, os deuses e o açúcar. Tomava seu vinho acre sem acrescentar mel ou neve comprimida, conservada na terra. Ele expulsava as visitas. Falava cada vez menos. Ficava às margens do rio, entre as nuvens, os juncos e a poeira arenosa das flores. Gostava de estender a mão para frente e escutar o silêncio. Parece que viveu numa margem mais silenciosa que outras. Ouvia-se a uma milha o barulho do vaivém de uma mulher. Ouvia-se a duas milhas um cachorro que latia às portas de Roma. O ataque e o movimento de rabo de um peixe de água doce, ou de um lúcio, pareciam grandes

carnes. Les cris des mouettes, le coassement d'une grenouille, la poussière de sang du crépuscule dans l'air, tout prenait au bout du champ, sur la berge de Porcius, une intensité inhabituelle. Il ne possédait pas de puits. Il s'approchait de l'eau. Il posait son genou dans la terre boueuse, portait la main sur la surface du fleuve et buvait une portion du Tibre. Il était fier d'un peuplier qu'il soignait. L'ombre que l'arbre portait sur la rive était faible et étroite mais au couchant elle suffisait à abriter des derniers rayons brûlants du soleil le volume d'un homme. Porcius aimait à se glisser dans son ombre et à attendre que la nuit descende. Il disait : « Cette eau jaune qui coule, ce peuplier, la grenouille qui saute, le chevesne qui chasse, un bruit lointain d'aboies et d'enfants qui se mouillent en lançant des gouttes d'or sur l'ombre des feuillages, mon pied qui pénètre l'eau : quand le bonheur commence à venir, la phrase

38

perd toute extrémité. Elle n'a pas plus de verbe que de fin. »

Sénèque dit que deux fois par jour il se dénudait dans les roseaux jaunes et verts, se trempait dans l'eau, s'ébattait comme un petit enfant. Il se branlait sur la surface du Tibre et jouait du reflet de sa mentule sur l'eau sombre. Il disait qu'il prenait un bain dans un souvenir, que le paysage était constant, que seule la peau avait plissé comme celle d'un sexe d'homme qui se recroqueville après qu'il a bandé. Il disait : « Ce ne sont pas des vérités. Ce sont des offrandes. » Il disait encore : « La pensée d'un homme s'arrête là où le soleil le surprend. » Dans Sénèque : « Les œuvres de l'esprit étaient des choses qui inspiraient un grand respect à Porcius Latron. Mais, plus que les livres, les monuments, les fresques ou les guerres, l'argumentation rationnelle lui paraissait la chose la plus digne d'être admirée par les citoyens. Il disait que la

39

rationalité se ressentait toujours de son origine qu'il comparait à un stratagème de chasseur. L'esprit et ses œuvres n'étaient à ses yeux qu'un morceau de la nature qu'il présentait sous la figure d'une branche d'arbre qui se serait trouvée perdue parmi toutes les autres branches et les feuilles. La raison n'était au regard de l'arbre qu'un petit bourgeon compliqué et sanglant. L'ordre de la pensée, de la cité et des mœurs des habitants des cités était lui-même logique et précaire. Si on saisit ce qui germe dans le cerveau dans son enfance, disait Porcius, c'est une petite chose sans autonomie. Si on la perçoit dans sa maturité, ce qui n'était qu'un nœud de cheveux embrouillés, est devenu un tapis assujéti de toutes parts aux brins et aux soies de la saison, de l'ensommeillement, de la digestion, de la famille, de la cité et du siècle sur lesquels le tapis tire beaucoup de sa ressource sinon son dessin. Il disait :

40

« La raison n'offre aucun avantage ni surabondance au contraire des fonctions que peuvent remplir les dents, la langue et la salive. » Il disait encore : « Quand je vois une lyre, un compas de géomètre, une peau roulée pour écrire, un argument construit sous la forme : Si a... alors b..., je pleure d'émotion en me disant à moi-même : Comme ces choses sont touchantes ! » Il pensait aussi que les cités des hommes avaient bâti un empire qui portait sur la vapeur qui se dresse parfois sur la surface de l'air un mirage inutile. Il y avait des hommes qui croyaient que le temps avait un sens, l'espace une direction, la vie humaine une nécessité, l'univers un destin, le sang qui coule une cause, l'infini un mâchoire ! Il disait que dans cet empire, qui était un reflet peuplé d'ombres, les hommes qui croyaient que la pensée était une connaissance désintéressée ne voyaient pas combien ils étaient intéressés à ce désintéret. Il disait :

41

algazarras. Os gritos das gaivotas, o coaxo de uma rã, a poeira de sangue do crepúsculo no ar, tudo tomava na extremidade do campo, sobre a margem de Pórcio, uma intensidade inabitual. Ele não possuía poços. Ele se aproximava da água. Colocava o joelho na terra lamacenta, levava a mão à superfície do rio e bebia uma porção do Tibre. Estava orgulhoso de um álamo de que cuidava. A sombra da árvore sobre a margem era fraca e estreita, mas, ao poente, ela bastava para abrigar dos últimos raios quentes do Sol o volume de um homem. Pórcio gostava de se deitar sob sua sombra e esperar que a noite caísse. Ele: “Essa água amarela que escorre, esse álamo, a rã que salta, o lúcio que caça, um barulho longínquo de latidos e de crianças que se molham jogando gotas de ouro na sombra das folhagens, meu pé que penetra a água: quando a felicidade começa a chegar, a frase perde toda a sua medida. Ela não tem verbo nem fim”.

Sêneca contava que duas vezes por dia Latrão se desnudava nos juncos amarelos e verdes, entrava na água, se divertia como uma criancinha. Masturbava-se na superfície do Tibre e brincava com o reflexo de seu pênis sobre a água escura. Dizia que tomava banho numa lembrança, que a paisagem era constante, que apenas a pele havia enrugado como a de um sexo de homem que se encolhe depois da ereção. Ele relatava: “Não são verdades. São oferendas”. Sêneca ainda: “O pensamento de um homem para ali onde o Sol o surpreende”. Na obra de Sêneca [encontra-se isto]: “As obras do espírito eram coisas que inspiravam um grande respeito em Pórcio Latrão. Mas, mais do que os livros, os monumentos, os afrescos ou as guerras, a argumentação racional lhe parecia a coisa mais digna de ser admirada pelos cidadãos”. Ele dizia que a racionalidade ainda se ressentia de sua origem, que ele comparava a um estratagema de caçador. O espírito e as suas obras não eram aos seus olhos senão um pedaço da natureza que ele apresentava sob a forma de um galho de árvore que teria sido encontrado perdido entre todos os outros galhos e folhas. Com relação à árvore, a razão não passava de um botãozinho complicado e agressivo. A ordem do pensamento, da cidade e dos costumes dos habitantes das cidades era, ela própria, lógica e precária. Se apreendemos o que germina no cérebro durante a infância, dizia Pórcio, é uma coisinha sem autonomia. Se a percebemos na maturidade, o que não passava de um nó de cabelos embaraçados, tornou-se um tapete sujeitado por todos os lados às hastes e às sedas das estações, da sonolência, da digestão, da família, da cidade e do século sobre os quais o tapete extrai muito de seus recursos e até mesmo o seu destino. Pórcio Latrão explicava: “A razão não oferece nenhuma vantagem ou superabundância, ao contrário das funções que podem encher os dentes, a língua e a saliva”. E ainda: “Quando vejo uma lira, o compasso de um matemático, uma pele enrolada para escrever, um argumento construído sob a forma: Se a..., então b..., choro de emoção dizendo para mim mesmo: como essas coisas são emocionantes!” Ele pensava também que as cidades dos homens haviam construído um império que carregava, no vapor que se ergue, às vezes, na superfície do ar, uma miragem inútil. Havia homens que acreditavam que o tempo tinha um sentido; o espaço, uma direção; a vida humana, uma necessidade; o universo, um destino; o sangue que escorre, uma causa; o infinito, uma mandíbula! Latrão também expunha que nesse império, que era um reflexo povoado de sombras, os homens que acreditavam que o pensamento era um conhecimento desinteressado não viam o quanto eles eram interessados nesse desinteresse. E acrescentava:

« Ce sont des ombres qui avancent aux pieds des enfants, des oies, des arbres, des femmes et des cabarets à vin où vont les marinières. Je ne regarde pas les êtres ni les couleurs mais cette tache mouvante et brune qui les accompagne. J'écoute le doux déplacement des ombres sur les caïeux et le sable du chemin et sur les herbes et les épis qui le bordent. Comme tous les jours, la lumière puis la lueur du soleil ne cessent de diminuer puis d'allonger ces taches qui sont comme des taches sur l'œil qui se déplacent. J'allais jadis sur les bords du Tibre : c'était le fleuve qui passait par Rome. Rome était une ville. Est-ce que vous vous souvenez des filets des pêcheurs, nains comme des insectes, sur la rive? Huit ou dix pêcheurs plus petits que le petit doigt portaient les ombres grises sur leurs épaules et entraînaient dans l'eau jaune lentement. Plus loin encore, mêlées à la brume d'Ostie, près des nuages, comme des réflexions

42

brouillées sur des miroirs à main de cuivre, une ou deux voiles de chaluts en retard revenaient dans la nuit commençante. A vingt coudées de mon regard une file d'oies marchaient : oies presque jaunes et bordées de rouge. Le Tibre et l'Achéron ne formaient peut-être qu'un fleuve, ou bien tout fleuve s'assemble à l'eau première qui est retenue dans l'utérus des femmes, ou peut-être n'y a-t-il d'autre rive que celle où notre corps se casse dans son reflet sur les matières qui brillent ou dans l'ombre qu'il porte à partir de ses pieds. Ils sont rouges. Ma main aussi, posée sur la balustrade du ponton, est rouge dans le couchant. Sans doute mon visage est-il rouge. Mais rien ne voit mon visage. »

Chapitre VIII

Quand son épouse mourut, il acheta un petit tambour tendu de peau à un marchand égyptien. Il tapait et poussait des cris de guerre. Les enfants le suivaient en riant et en gigotant. Auguste le reçut dans sa maison avec une dizaine d'autres déclamateurs. Il semble que la tête lui était déjà déglinguée. « Déclinquer » est un vieux verbe dont usaient les marins du Nord. C'est arracher le « clin », le bordage de la barque, et c'est manquer couler. On ne sait comment la réception et le concours se déroulèrent et même la notice d'Annaeus Sénèque reste muette sur ce point. Toujours est-il que l'empereur ordonna qu'il fût séance tenante éloigné de la Ville.

45

“São sombras que avançam aos pés das crianças, são gansos, árvores, mulheres e cabarés de vinho nos quais vão os marinheiros. Não olho os seres nem as cores, mas essa mancha movediça e escura que os acompanha. Escuto o suave deslocamento das sombras sobre os bulbos e a areia do caminho e sobre as ervas e as espigas que o bordejam. Como todos os dias a luz e a claridade do sol não param de diminuir e de aumentar essas manchas que são como belidas que se deslocam sobre o olho. Outrora, eu ia para as margens do Tibre: era o rio que passava por Roma. Roma era uma cidade. Vocês se lembram das redes dos pescadores, anões como os insetos, sobre as margens? Oito ou dez pescadores menores do que o dedinho traziam as sombras cinzas em seus ombros e entravam lentamente nas águas amarelas. Mais ao longe, misturados à bruma de Ostia, perto das nuvens, como reflexos embaciados sobre espelhos de mão de cobre, um ou dois barcos pesqueiros atrasados voltavam pela noite que caía. A um quilômetro de meu olhar, uma fila de gansos caminhava: gansos quase amarelos e bordejados de vermelho. O Tibre e o Aquerão formavam, talvez, um só rio, ou então todo rio se junta à água primeira retida no útero das mulheres, ou talvez não haja outra margem que essa em que nosso corpo se quebra em seu reflexo sobre as matérias que brilham ou na sombra que ele carrega a partir de seus pés. Eles são vermelhos. Minha mão também fica vermelha quando colocada sobre a balaustrada do pontão, ao poente. Sem dúvida, meu rosto é vermelho. Mas nada vê meu rosto”.

Capítulo VIII

Quando sua esposa morreu, Latrão comprou de um mercador egípcio um pequeno tambor de pele esticada. Ele batia e dava gritos de guerra. As crianças, rindo e pulando, seguiam-no. Augusto o recebeu em sua casa com uma dezena de outros declamadores. Parece que sua cabeça já estava destrambelhada (déglinguée). “Déclinquer” é um verbo antigo que os marinheiros do Norte usavam. Significa arrancar o “clin”, o forro interior da barca; é deixar afundar. Não se sabe como a recepção e o concurso se desenrolaram, e mesmo a notícia de Aneu Sêneca permanece silenciosa sobre esse ponto. Fato é que o imperador ordenou que ele fosse imediatamente afastado da Cidade.

En - 9, Annaeus Seneca, l'ordre impérial scellé, vint chercher son ami. Porcius Latron ne voulait pas abandonner sa cabane ni ses osiers, ni ses caïeux, ni ses chevesnes. Il fallut l'attacher. On le transporta assis sur son cheval, les mains liées à son bagage. Il revit la terre rouge. Il revit Cordoue et le Guadalquivir. La galère qui les avait conduits de Narbonne jusqu'à Palma de Majorque accosta à Malaca. Sur le navire, durant la traversée, il ne mangea que de la friture avec un peu de galette mouillée d'eau. Il réclamait qu'à son arrivée sur la terre d'Espagne on le logeât soit sur la berge d'une rivière soit sur la grève de la mer.

Chapitre IX

Il resta seul durant les cinq dernières années de sa vie dans un bois qui bornait le domaine des Sénèque à huit milles de Corduba. Bien qu'il eût perdu un œil, il chassait encore à l'épieu ou il pêchait. Il commença à tousser parce qu'il ne résistait pas à l'envie de prendre des bains deux fois par jour dans l'eau glaciale qui coulait à quelques pas en descendant du mont. Un matin d'hiver, alors qu'il poursuivait un cerf et qu'il avait voulu traverser à gué un torrent qui dévalait le coteau, l'eau froide lui était venue d'un coup jusqu'à la pointe des seins. Il n'avait pu faire sécher ni sa tunique ni le mantelet de laine qu'il portait et qui dégouttaient. Dans un encaissement du défilé, il tomba

47

nez à nez sur une chèvre qui s'était entrecroisée dans un taillis. Elle regardait autour d'elle en silence. Puis elle bêlait épouvantablement. Il l'écouta bêler. Ce son l'effraya. Il ne se remit pas du froid qu'il prit à cette occasion. Du moins c'est ce que dit Sénèque le Fils (le philosophe), quand il rapporte les circonstances de sa mort.

Il avait planté de la zizanie dans le champ qui était situé derrière sa maison. La zizanie est une plante qui demande beaucoup d'eau et dont il tirait de la farine. Il disait : « Fasse les dieux que mon langage reste vivant ! » Il disait aux vachers qui passaient devant chez lui ou aux chasseurs qui imploraient un bol de lait ou qui sollicitaient une balle de paille : « Méfiez-vous de tout homme qui a besoin d'une armoire, d'un système convaincant, d'une femme et d'un balai ! »

On le voyait quelquefois au cabaret du domaine. Il jouait aux dés en mangeant des prunes bleues. Un jour, il se

coucha et fit un rêve qui l'emplit de terreur et qu'il confia au personnel de la villa en tremblant de tous ses membres : il avait rêvé de son fils mort dans une bataille. Il s'était réveillé couvert de sueur et en larmes, en criant. Il n'avait jamais eu de fils. C'était en - 4. En - 4 avant Jésus-Christ, Jésus-Christ naissait dans une auge, la mère accroupie dans la paille, les cuisses ensanglantées, dans la compagnie d'un bœuf qui beuglait doucement, d'un âne qui hennissait tout bas. C'était à Bayt Lahm, au sud de Jérusalem, en Cisjordanie. C'était en l'an 749 de Rome. Marcus Porcius Latron disait : « Les sentiments humains dans le monde sont rares. Moi-même il m'arrive d'en éprouver trois ou quatre dans l'année. Mais je ne connais personne autour de moi pour les partager. » C'est la sentence de Latron que je préfère à toutes celles qui sont conservées sous son nom.

48

No ano 9 a.C., firmada a ordem imperial, Aneu Sêneca veio buscar seu amigo. Pórcio Latrão não queria abandonar sua cabana nem seus salgueiros, nem seus bulbos, tampouco seus peixes de água doce. Foi preciso amarrá-lo. Transportaram-no sobre seu cavalo, com as mãos atadas à bagagem. Ele reviu a terra vermelha. Ele reviu Córdoba e Guadalquivir. A galera que os havia conduzido de Narbonne até Palma de Maiorca acostou em Málaga. No navio, durante a travessia, ele comeu apenas “fritada” com um pouco de bolacha molhada. Pediu que, em sua chegada à terra de Espanha, o acomodassem às margens de um rio ou nas areias do mar.

Capítulo IX

Latrão ficou sozinho durante os últimos cinco anos de sua vida, num bosque que fazia fronteira com a propriedade dos Sêneca, a oito milhas de Córdoba. Embora tivesse perdido um olho, ainda caçava com chuva ou pescava. Começou a tossir, uma vez que não resistia à vontade de tomar banhos duas vezes por dia na água glacial que corria a alguns passos, descendo do monte. Numa manhã de inverno, quando corria atrás de um cervo e quis atravessar a pé uma torrente que descia pela pequena encosta, a água fria alcançou-lhe, de repente, a ponta do peito. Não pode secar sua túnica nem sequer o casaquinho de lã que vestia; ambos escorriam. Numa parte mais estreita do desfiladeiro, caiu cara a cara com uma cabra que estava enterrada numa mata de corte. Ela olhava em torno de si, em silêncio. Depois, baliu terrivelmente. Ele a escutou balir. Esse som o apavorou. Ele não se refez do frio que tomou nessa ocasião. Pelo menos é o que diz Aneu Sêneca, o Jovem (o filósofo), quando ele conta as circunstâncias da morte de Pórcio Latrão.

Latrão plantou cizânia no campo que ficava atrás de sua casa. A cizânia é uma planta que pede muita água e da qual ele tirava farinha. Ele: “Permitam os deuses que minha linguagem permaneça viva!” Advertia aos vaqueiros que passavam em frente de sua casa ou aos caçadores que imploravam uma tigela de leite ou que pediam uma gluma de palha: “Desconfiem de todo homem que precisa de um armário, de um sistema convincente, de uma mulher e de uma vassoura!”

Era visto algumas vezes no cabaré da região. Jogava dados comendo ameixas azuis. Um dia, deitou-se e teve um sonho que o encheu de pavor e que contou ao pessoal da casa com o corpo todo tremendo: tinha sonhado com seu filho morto numa batalha. Acordara coberto de suor e em lágrimas, gritando. Ele nunca tivera filho. Isso foi no ano 4 a.C. No ano 4 a.C., Jesus nascia numa manjedoura, sua mãe agachada numa palha, com as coxas ensanguentadas, na companhia de um boi que mugia suavemente, de um asno que relinchava baixinho. Isso foi em Belém, ao sul de Jerusalém, na Cisjordânia. Era o ano romano de 749. Pórcio Latrão dizia: “Os sentimentos humanos são raros no mundo. A mim mesmo, acontece-me de sentir três ou quatro sentimentos durante o ano. Mas não conheço ninguém à minha volta com quem os possa compartilhar.” É a afirmação de Latrão que prefiro a todas aquelas que são conservadas sob seu nome.

Chapitre X

Annaeus Seneca (le confident et l'ami auquel Auguste avait confié Latron au moment de sa disgrâce, en sorte qu'il regagna l'Espagne) a fourni une version plus sombre de sa mort. C'était une journée d'hiver lumineuse et chaude. Il était arrivé à cheval par la plaine et se dirigeait vers une fontaine qu'abritait un bosquet. Il descendit de la jument qu'il montait alors et se lava les mains, les bras, la barbe, les cheveux ras dans l'eau courante, en amont de la fontaine. En relevant son visage il remarqua une jeune femme à genoux devant la pierre, à vingt pas de lui, qui battait son linge bruyamment. De sa bouche sortait une haleine matérielle. De son œil unique il se contraignit à regarder,

51

Osques, peuple de l'Italie ancienne

plus haut, le sommet de la colline mais il ne put empêcher que son regard se portât de nouveau sur la jeune femme agenouillée, les fesses larges, frappant du plat de la main les tuniques et les toges. Elle accepta de l'accompagner dans sa cabane. Sa cabane sentait le tilleul qu'on y amoncelait jadis et comportait trois pièces. Elle était pleine aussi d'une odeur de cendres : il y avait, creusé à même le sol, un brasier qu'il recouvrait d'une planche. Il flaira la femme et son odeur le satisfît. Elle voulut s'asseoir sur lui, face à lui, et prendre son plaisir en soulevant ses fesses et en s'asseyant tour à tour sur sa mentule. Il eut huit à neuf longs jets de semence qui lui procurèrent un plaisir qu'il n'avait jamais connu. Il chercha à se souvenir du nom de la femme âgée qui l'avait aimé de cette façon quand il sortait de l'enfance et il ne retrouva pas son nom. Il paya la jeune femme et l'interrogea sur les siens. Elle était osque. Il

52

lui proposa de demeurer quelque temps à ses côtés et ils s'entendirent sur un prix élevé : un cheval. Elle demeura la plupart du temps dans la chambre où ils dormaient. Il sentit peu à peu à la porte de la chambre l'odeur différente de celle qui l'habitait. C'était un relent lourd et sucré et il bandait aussitôt qu'il le renifflait. Sa transpiration elle aussi dégageait une odeur acide qu'il aimait. Elle était paisible. Elle aimait les jacinthes, les petites cloches bleues des jacinthes. La deuxième nuit il s'endormit contre son dos, elle disposa son sexe entre ses fesses et il eut l'impression que la solitude l'avait abandonné. Il se dit que ce devait être un rêve. Comme il ne retrouvait pas le nom de la femme plus âgée qui jouissait comme faisait la fille osque, il prit conscience que sa mémoire étonnante l'avait quitté. Tandis que la jeune femme dormait, il regardait sa tétine dans la lueur de la lampe et la touchait et la trouvait douce sous les

53

Capítulo X

Aneu Sêneca (o confidente e amigo ao qual Augusto havia confiado Latrão no momento de sua desgraça, de modo que ele voltasse para a Espanha) forneceu uma versão mais sombria de sua morte. Era um dia de inverno luminoso e quente. Latrão chegara a cavalo pela planície e se dirigia a uma fonte que um bosque abrigava. Desceu da égua em que estava montado, lavou, na água corrente, as mãos, os braços, a barba, os cabelos curtos, na direção da nascente da fonte. Reerguendo o rosto, observou uma jovem ajoelhada diante da pedra, a vinte passos dele, batendo ruidosamente as próprias roupas. De sua boca, saía um hálito sensual. Com seu único olho, esforçou-se para ver, mais alto, o topo da colina, mas não pôde impedir que seu olhar pousasse novamente sobre a jovem mulher ajoelhada, de ancas largas, batendo com a palma das mãos as túnicas e as togas. Ela aceitou acompanhá-lo em sua cabana. Sua cabana exalava o cheiro da tília que ali fora amontoada outrora e tinha três cômodos. Ela recendia a cinzas: havia ali escavado, no nível do chão, um braseiro que ele cobria com uma prancha. Cheirou a mulher, e o odor dela o agradou. Ela quis sentar-se em seu colo, de frente para ele, e sentir prazer erguendo as nádegas e sentando sobre o pênis dele, alternadamente. Latrão teve entre oito e nove longos jatos de esperma que lhe deram um prazer até então desconhecido. Arrebatado por esse prazer, tentou lembrar-se do nome da mulher madura que o havia amado daquela maneira quando ele saía da infância, mas não se lembrou. Pagou à jovem e a interrogou sobre sua família. Ela era osca. Propôs que ficassem um tempo juntos e combinaram um preço alto: um cavalo. Ela passava a maior parte do tempo no quarto em que dormiam. Ele sentiu, pouco a pouco, à porta do quarto, um odor diferente do normal. Era um bafo pesado e adocicado, e ele tinha ereções imediatamente depois que o sentia. A transpiração dela exalava também um odor ácido, que ele amava. Ela era mansa. Gostava dos jacintos, dos sininhos azuis dos jacintos.

Na segunda noite, Pórcio Latrão adormeceu junto às costas da jovem; ela pôs o sexo dele entre suas nádegas, e ele teve a impressão de que a solidão o havia abandonado. Disse para si que devia ser um sonho. Como ele não se lembrava do nome da mulher mais velha que gozava como a jovem osca, tomou consciência de que sua memória surpreendente o havia abandonado. Enquanto a jovem dormia, ele olhava o bico dos seios dela no clarão da lâmpada, tocava-o e o achava suave sob

doigts. Sénèque rapporte encore deux mots de Porcius Latron : chaque fois, après le plaisir, dans la grande salle au brasier, il s'approchait du miroir fixé au mur de terre, il disait en regardant sa cicatrice, son œil mort, son sourcil blanc : « Pourquoi me trahissez-vous, larmes inopportunes ⁴² ? » On ne sait ce qu'il entendait par le mot « larmes », mais il est vrai qu'on ne le sait de personne. Il dit aussi à son ami, durant les tout derniers jours qu'il vécut : « Pourquoi parler? Quand les lèvres se détachent l'une de l'autre les dents ont si froid. » Il mourut à la fin de l'hiver, en - 4. Il avait le sexe humide encore et point tout à fait rabougri. Il se regarda dans le miroir de cuivre. Il vit son œil qui éclatait de bonheur. Il se trancha la gorge d'un coup sec. Le sang gicla avec un bruit de gargouillis. La fille osque s'enfuit avec son cheval et on ne la retrouva pas.

Notes

^a Le texte établi par H. Bornecque (Paris, Garnier, 1932) donne une version différente : « Vox robusta sed surda, locubrationibus et negligentia, non natura infuscata; beneficio tamen laterum extollebatur et quamvis inter initia parum artulisse virium videretur ipsa actione crescebat. Nullam unquam illi cura vocis excendae fuit; illum fortem et agrestem et Hispanae consuetudinis morem non poterat dediscere: utcumque res tulerat, ita vivere; nihil vocis causa facere, non illam per gradus paulatim ab imo ad summum perducere, non rursus a summa contentione paribus intervallis descendere, non sudorem unctione discutere, non latus ambulatione reparare ».

b. Je suis la traduction d'Ernest Maréchal, *Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à l'invasion des Barbares rédigée conformément aux programmes officiels*, Paris, Delalain, 1881, p. 414.

seus dedos. Sêneca reporta ainda duas palavras de Pórcio Latrão: toda vez, depois do prazer, na grande sala do braseiro, ele se aproximava do espelho fixado na parede de terra e dizia, olhando sua cicatriz, seu olho morto, sua sobrancelha branca: “Por que me traem, lágrimas inoportunas (d)?” Não se sabe o que ele entendia pela palavra “lágrimas”, mas é verdade que ninguém sabe. Disse também ao seu amigo, em seus derradeiros dias: “Por que falar? Quando os lábios se separam um do outro os dentes sentem tanto frio”. Pórcio Latrão morreu no final do inverno, no ano 4 a.C. Tinha o sexo ainda úmido e totalmente encolhido. Olhou-se no espelho de cobre. Viu seu olho, que brilhava de felicidade. Cortou o pescoço com um golpe seco. O sangue esguichou com um barulho de gorgolejo. A jovem osca fugiu com o cavalo e não foi encontrada.

Notas

(a). O texto estabelecido por H. Bornecque (Paris, Garnier, 1932) dá uma versão diferente: “*Vox obusta sed surda, lucubrationibus et neglegentia, non natura infuscata; beneficio tamen laterum extollebatur et quamvis inter initia parum attulisse virium videretur ipsa actione accrescebat. Nullam umquam illi cura vocis excendae fuit; illum fortem et agrestem et Hispanae consuetudinis morem non poterat dediscere: utcumque res tulerat, ita vivere; nihil vocis causa facere, non illam per gradus paulatim ab imo ad summum perducere, non rursus a summa contentione paribus intervallis descendere, non sudorem unctione discutere, non latus ambulatione reparare*”.

(b). Sigo a tradução de Ernest Marechal, *Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à l'invasion des Barbares* rédigée conformément aux programmes officiels. Paris: Delalain, 1881. p. 414.

c. Mot à mot : « ...mirator cunni Cupiennius albi » (Cupiennius qui n'admire qu'un coo voilé de blanc).

d. Le texte établi par Mueller ne présente aucun sens. Je préfère lire : « Quid me intempestivae proditis lacrimae? » (Pourquoi me trahissez-vous, larmes inopportunes?)

| | |
|------------------|----|
| Chapitre premier | 7 |
| Chapitre II | 13 |
| Chapitre III | 17 |
| Chapitre IV | 21 |
| Chapitre V | 25 |
| Chapitre VI | 31 |
| Chapitre VII | 37 |
| Chapitre VIII | 45 |
| Chapitre IX | 47 |
| Chapitre X | 51 |
| Notes | 55 |

Le Cabinet des lettrés

Ceux qui aiment ardemment les livres constituent sans qu'ils le sachent une société secrète. Le plaisir de la lecture, la curiosité de tout et une médisance sans âge les rassemblent.

Leurs choix ne correspondent jamais à ceux des marchands, des professeurs ni des académies. Ils ne respectent pas le goût des autres et vont se loger plutôt dans les interstices et les replis, la solitude, les oublis, les confins du temps, les mœurs passionnées, les zones d'ombre.

Ils forment à eux seuls une bibliothèque de vies brèves. Ils s'entrelisent dans le silence, à la lueur des chandelles, dans le recoin de la bibliothèque tandis que la classe des guerriers s'entre-tue avec fracas et que celle des marchands s'entre-dévore en criailant dans la lumière tombant à plomb sur les places des bourgs.

(c). Literalmente: “[...] mirator cunni Cupiênio albi” (Cupiênio admira somente um sexo velado de branco).

(d). O texto estabelecido por Müller não apresenta sentido algum. Prefiro ler: “Quid me intempestivae proditis lacrimae?” (Por que me traem, lágrimas inoportunas?).

| | |
|-------------------|----|
| Primeiro capítulo | 2 |
| Capítulo II | 4 |
| Capítulo III | 6 |
| Capítulo IV | 8 |
| Capítulo V | 10 |
| Capítulo VI | 12 |
| Capítulo VII | 14 |
| Capítulo VIII | 17 |
| Capítulo IX | 18 |
| Capítulo X | 20 |
| Notas | 22 |

O gabinete dos letrados

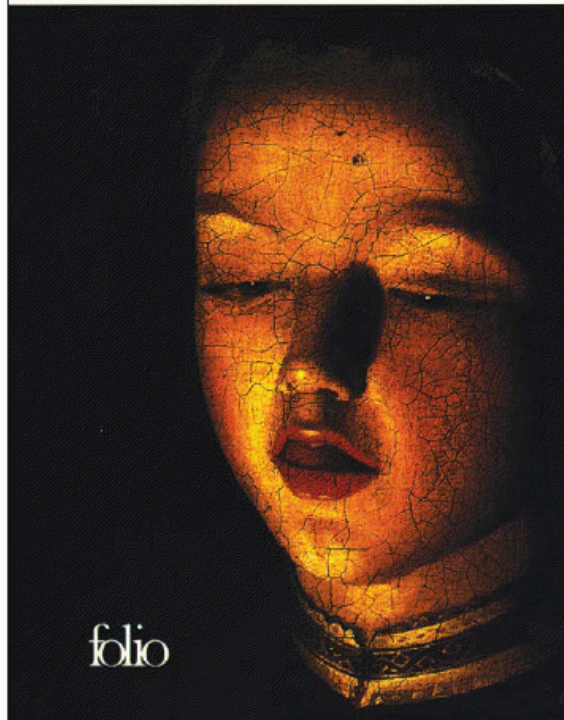
Aqueles que amam ardorosamente os livros constituem, sem saber, uma sociedade secreta. O prazer da leitura, a curiosidade por tudo e uma murmuração antiquíssima os reúnem.

As suas escolhas nunca correspondem àquela dos comerciantes, àquela dos professores nem essa das academias. Eles não respeitam o gosto dos outros e se vão alojar, de preferência, nos interstícios e nas dobras, na solidão, no esquecimento, nos confins do tempo, nos costumes passionais, nas zonas obscuras.

Formam, apenas entre eles, uma biblioteca de vidas breves. Eles se leem mutuamente no silêncio, ao clarão das velas, nos cantos da biblioteca, ao passo que a classe dos guerreiros se mata mutuamente, em meio ao tumulto, e aquela dos comerciantes se devora reciprocamente, aos berros, na luz que cai a prumo nas praças dos burgos.

Le nom sur le bout de la langue

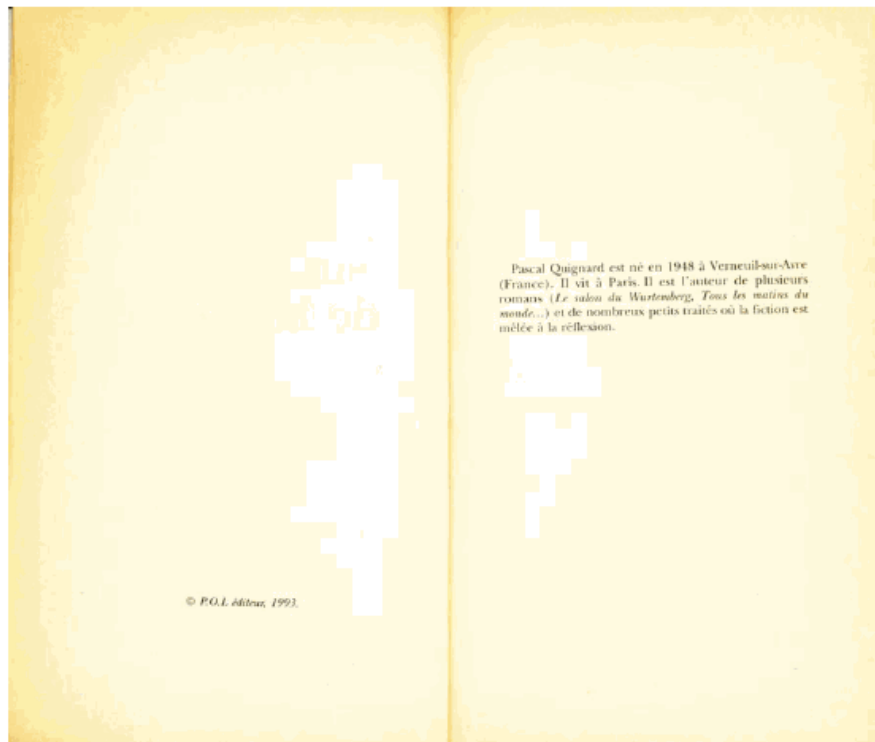
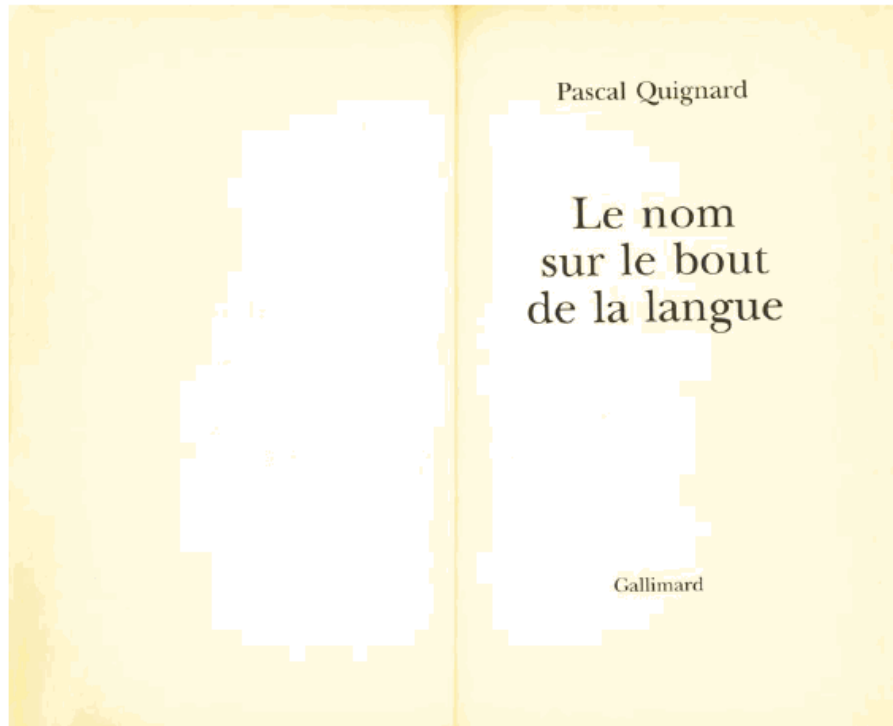
Pascal Quignard
Le nom sur le bout
de la langue



Pascal Quignard

A palavra na ponta da língua

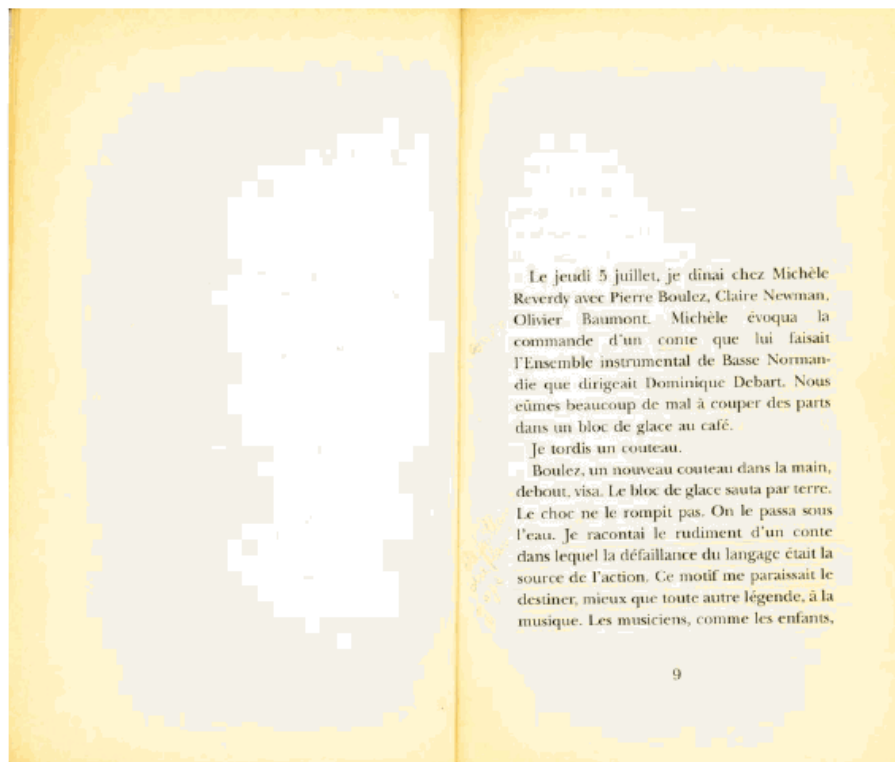
(Tradução portuguesa: Yolanda Vilela e Ruth Silviano Brandão)



Pascal Quignard

A palavra na ponta da língua

Pascal Quignard nasceu em 1948 em Verneuil-sur-Avre (França). Ele mora em Paris. É autor de vários romances (O salão do Wurtemberg, Todas as manhãs do mundo) e de numerosos pequenos tratados em que a reflexão mistura-se com a reflexão.

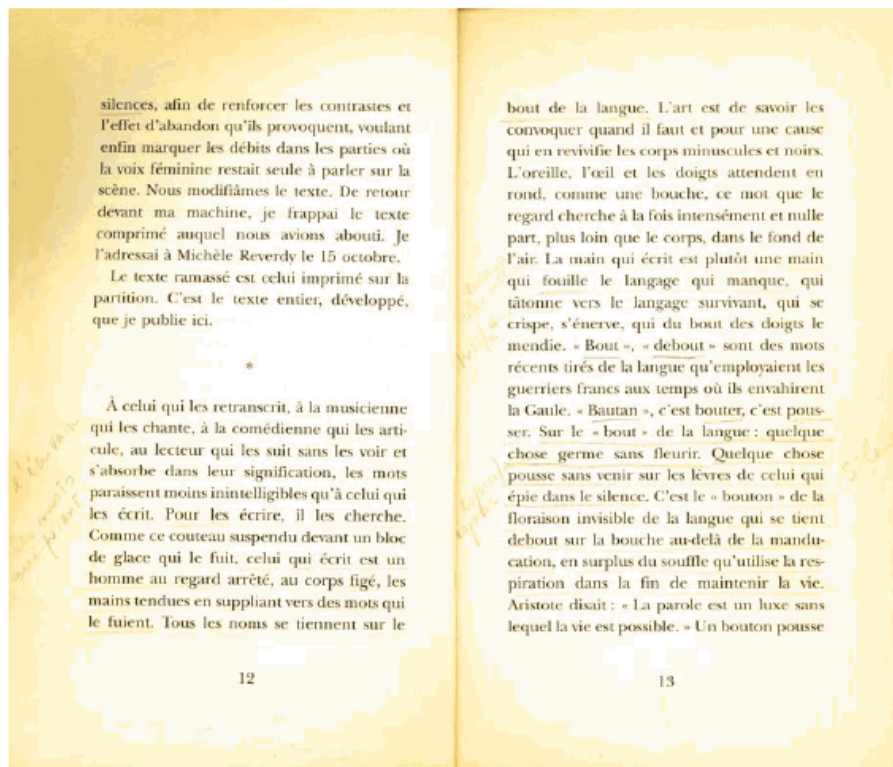
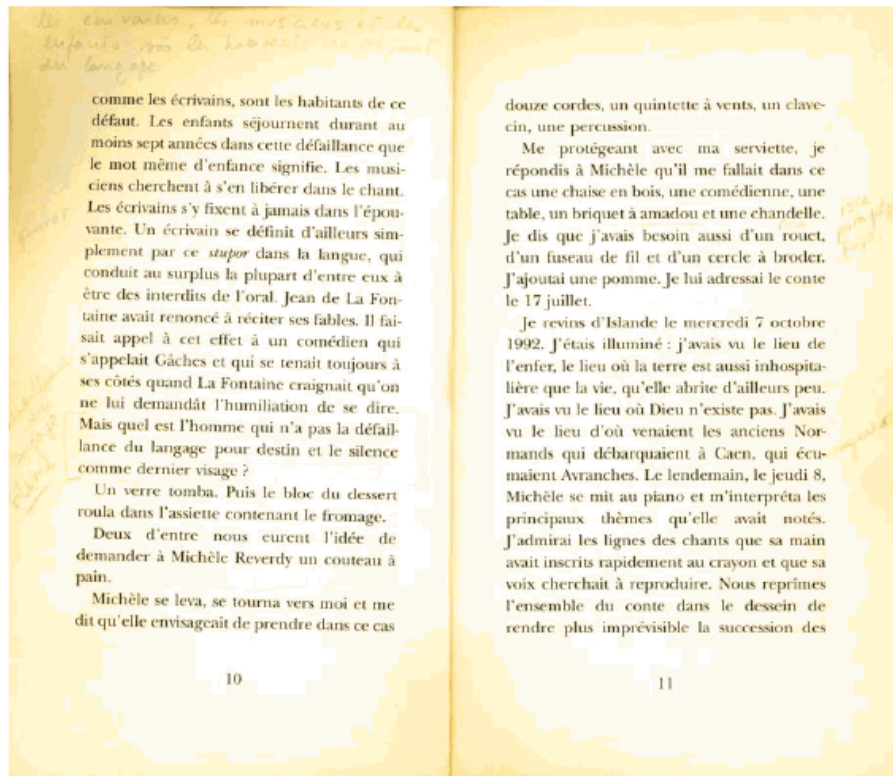


Frio da Islândia

Quinta-feira do dia 5 de julho almocei na casa de Michèle Reverdy, com Pierre Boulez, Claire Newman e Olivier Baumont. Michèle lembrou o pedido de um conto que lhe fizera o Conjunto Instrumental da Baixa Normandia, dirigido por Dominique Debart. Tivemos muita dificuldade de cortar um pedaço de sorvete de café.

Entortei uma faca.

Boulez, com outra faca na mão, de pé, fez pontaria no pote de sorvete que pulou no chão. O choque não o quebrou. Colocamo-lo na água. Resumi um conto em que falha da linguagem estava na origem da ação. Este tema parecia-me, mais do que em qualquer outra lenda, destinado à música. Os músicos, como as crianças,



como os escritores, são os habitantes dessa deficiência. As crianças, durante pelo menos sete anos, passam por esta falha, indicada pela própria palavra infância. Os músicos procuram libertar-se dela pelo canto. Os escritores aí se fixam para sempre no espanto. Aliás, um escritor se define simplesmente por este *stupor* na língua, o que impede, de resto, a maioria deles de ter acesso à oralidade. Jean de La Fontaine desistiu de recitar suas fábulas, para isso ele recorria a um ator que se chamava Gâches, que ficava sempre ao seu lado, quando La Fontaine temia que lhe impusessem a humilhação de declamar. Mas, que homem não tem por destino a deficiência da linguagem e o silêncio como seu derradeiro rosto?

Um copo caiu. Depois, a sobremesa escorregou no prato de queijo.

Dois de nós tiveram a idéia de pedir a Michèle Reverdy uma faca de pão.

Michèle se levantou, virou-se para mim e me disse que pretendia usar, nesse caso, doze cordas, um quinteto de sopros, um cravo, um instrumento de percussão.

Protegendo-me com meu guardanapo, respondi a Michèle que, nesse caso, eu precisaria de uma cadeira de madeira, uma atriz, uma mesa, um isqueiro de pavio, uma candeia. Disse que precisava também de uma roda de fiar, um fuso de enrolar fios e um aro de bordar. Acrescentei uma maçã. Enviei-lhe o conto no dia 17 de julho.

Voltei da Islândia, na quarta-feira, dia 07 de outubro de 1992. Estava iluminado: tinha visto o inferno, lugar onde a terra é tão inóspita quanto à vida, que, aliás, ela abriga pouco. Eu tinha visto o lugar onde Deus não existe. Tinha visto o lugar de onde vinham os antigos normandos, que desembarcavam em Caen, que saqueavam Avranches. No dia seguinte, quinta-feira, dia 08, Michèle pôs-se ao piano e tocou para mim os principais temas que tinha anotado. Admirei-me com as linhas dos cantos que sua mão escrevera rapidamente a lápis e que sua voz procurava reproduzir. Retomamos o conjunto do conto com o objetivo de tornar mais imprevisível a sucessão dos silêncios, a fim de reforçar os contrastes e o efeito de abandono que provocam, querendo, enfim, marcar o ritmo, nas partes em que a voz feminina permanecia sozinha na cena. Modificamos o texto. De volta à minha máquina de escrever, bati o texto condensado ao qual havíamos chegado. Enviei-o a Michèle Reverdy no dia 15 de outubro.

O texto abreviado é o que está impresso na partitura. É o texto completo que publico aqui.

*

Para quem as transcreve, para a cantora que as canta, a atriz que as articula, para o leitor que as segue sem ver e se absorve em sua significação, as palavras parecem menos ininteligíveis do que para aquele que as escreve. Para escrevê-las, ele as procura. Como essa faca suspensa sobre um pote de sorvete que escapole, aquele que escreve é um homem com o olhar fixo, o corpo petrificado e as mãos estendidas, suplicando por palavras que lhe fogem. Todas as palavras ficam na ponta da língua. A arte é saber convocá-las quando necessário e por uma causa que revivifique os seus corpos minúsculos e negros. A orelha, o olho e os dedos esperam entreabertos, tal uma boca, essa palavra que o olhar procura ao mesmo tempo intensamente e em lugar algum, mais longe que o corpo, nas profundezas do ar. A mão que escreve é, antes, uma mão que vasculha a linguagem que falta, que tateia em direção à linguagem sobrevivente, que se crispa, que se exaspera e que da ponta dos dedos por ela mendiga. “Bout” /ponta, “debout” /em pé, são palavras recentes tiradas da língua que os guerreiros francos utilizavam nos tempos em que invadiram a Gaula. “Bautan” é *bouter*, é pousser/despontar/germinar. Na “ponta” da língua: alguma coisa germina sem florescer. Alguma coisa desponta sem chegar aos lábios daquele que espreita em silêncio. É o “botão” da florescência invisível da língua que se mantém na boca para além da manducação, uma sobra do fôlego que a respiração utiliza com a finalidade de manter a vida. Aristóteles dizia: “palavra é um luxo sem o qual a vida é possível”. Um botão desponta

sur la bouche comme il pousse sur les arbres, ou sur les vêtements, ou sur les visages. Les adolescents ont raison de trouver laids les boutons qui les défigurent : ils sont en train de perdre la face jusqu'à la fin des temps. Ce sont les traces d'un avenir où la mort vient apporter le témoignage qu'elle a commencé à germer, et qu'est apparue la terre où la sexualité se fait thanatique, c'est-à-dire génitale, c'est-à-dire jaillissante avant de défaillir dans une apparence de mort. Le visage personnel est plus soi-même qu'un nom propre, même si le visage personnel ne maintient pas plus la vie que le langage ne venait l'affermir. L'agonie est le bouton qu'il boute contre le bout de leur visage. Les bourgeons sur les arbres sont des boutons de fleurs. Les boutons sur les manteaux sont des bourgeons de nacre.

Nous nous serrions enveloppés dans nos manteaux dans la gare de Lisieux, tous

14

boutons fermés. Il faisait six degrés au-dessous de zéro. À Hérouville, les voûtes, la pluie, les mousses, le silence, la glace étaient là. Je fus violemment ému en découvrant Avranches. J'ai beaucoup copié Huet. Il était musicien, philologue, janséniste, érudit, cartésien. Il a écrit deux livres magnifiques : le *Traité sur l'origine des romans* et la longue, cruelle, freudienne autobiographie qu'il eut la volonté de composer en latin pour « l'interdire à la médisance et au regard de ceux qui n'entendent rien ». Le 6 mai 1680, devenu évêque d'Avranches, il retourna à Caen. « Il passait les étés à Aunay, les hivers à Paris. Il voulut aussi revoir la terre de ses aïeux et se rendit au Danemark. De là il gagna la Norvège et la Suède. Il ne manqua pas d'aller se recueillir sur la tombe du Chevalier Des Cartes. » Dans ses lettres, il décrit ces « maisons de bois dont les faites sont des champs de verdure et de fleurs ». À Caen, il pleuvait. *Le nom sur le bout de la langue* fut créé le 15 avril 1993 à Lisieux, le 18 à Hérouville, le 20 à Avranches. À la brasserie Le Miroir,

15

il y avait une glace au café comme dessert, à la carte. Michèle Reverdy hésita. Je pris la tarte du jour.

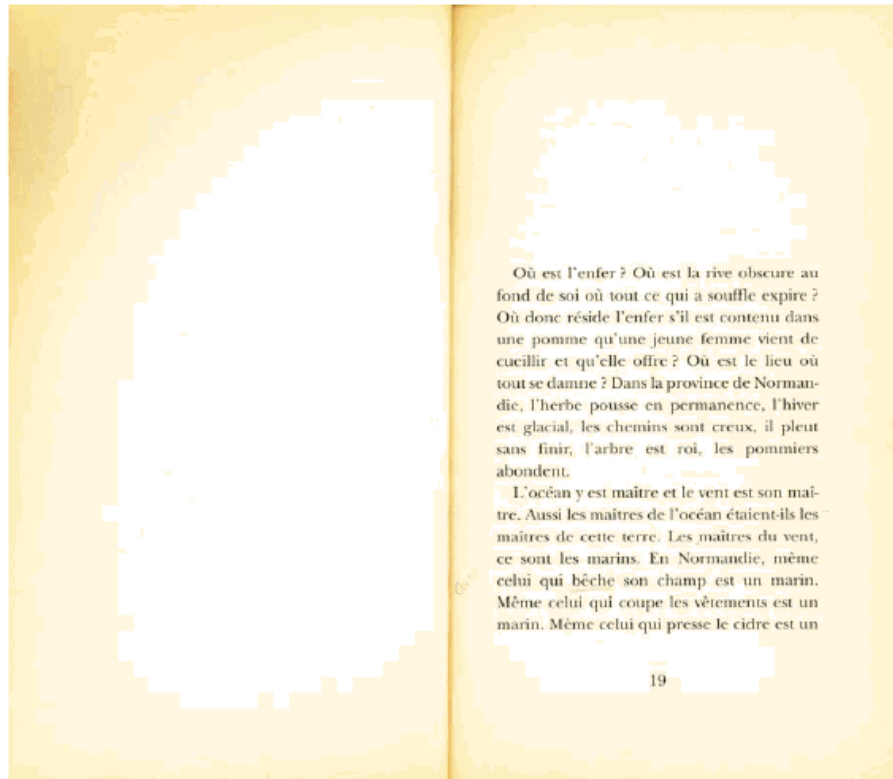
Le nom sur le bout de la langue

na boca como desponta nas árvores ou nas roupas ou nos rostos. Os adolescentes têm razão de achar feias as espinhas como botões que os desfiguram: eles estão perdendo rosto para sempre. São as marcas de um futuro em que a morte vem dar testemunho de que ela começou a germinar, e que apareceu a terra onde a sexualidade é tanática, isto é, genital, isto é, um jorro, antes do desfalecimento numa aparência mortal. O rosto pessoal é mais íntimo que um nome próprio, e da mesma forma que o rosto pessoal não mantém a vida, a linguagem tampouco vem fortalecê-la. A agonia é o botão que ela faz despontar na ponta de seus rostos. Os brotos nas árvores são botões de flores. Os botões nos casacos são brotos de madrepérola.

*

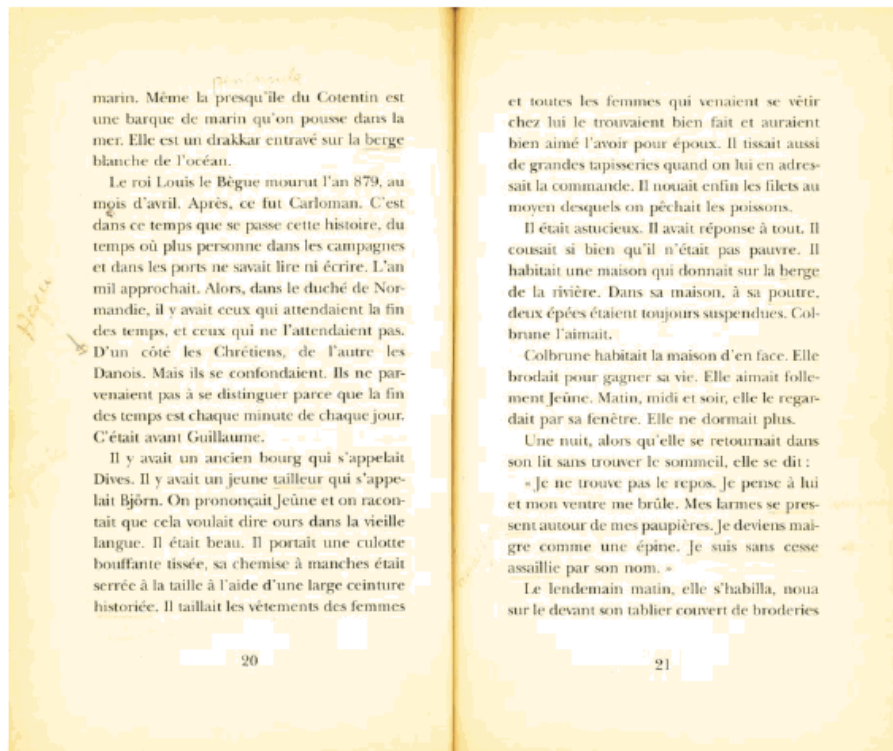
Juntamo-nos, envelopados em nossos casacos bem abotoados na estação de Lisieux. Fazia seis graus abaixo de zero. Em Hérouville, as abóbodas, a chuva, os musgos, o silêncio, o gelo estavam lá. Fiquei violentamente emocionado descobrindo Avranches. Copiei muito Huet. Ele era músico, filólogo, jansenista, erudito, cartesiano. Escreveu dois livros magníficos: o *Tratado sobre a origem dos romances* e a longa, cruel, freudiana autobiografia que quis compor em latim para “protegê-la contra a maledicência e o olhar daqueles que nada compreendem”. Em 6 de maio de 1680, já bispo de Avranches, voltou a Caen. “Passava os verões em Aunay; os invernos, em Paris. Quis também rever a terra de seus antepassados e foi à Dinamarca, de lá, à Noruega e à Suécia. Não deixou de se recolher na tumba do Cavaleiro Des Cartes”. Em suas cartas, descreveu essas “casas de madeira, cujos telhados são como campos de verduras e de flores”. Em Caen, chovia. *A palavra na ponta da língua* foi criada no dia 15 de abril de 1993, em Lisieux; no dia 18, em Hérouville; no dia 20 em Avranches. Na cervejaria Le Miroir, havia no cardápio, como sobremesa, sorvete de café. Michèle Reverdy hesitou. Eu pedi a torta do dia.

A palavra na ponta da língua



Où est l'enfer ? Où est la rive obscure au fond de soi où tout ce qui a souffle expire ? Où donc réside l'enfer s'il est contenu dans une pomme qu'une jeune femme vient de cueillir et qu'elle offre ? Où est le lieu où tout se damne ? Dans la province de Normandie, l'herbe pousse en permanence, l'hiver est glacial, les chemins sont creux, il pleut sans finir, l'arbre est roi, les pommiers abondent.

L'océan y est maître et le vent est son maître. Aussi les maîtres de l'océan étaient-ils les maîtres de cette terre. Les maîtres du vent, ce sont les marins. En Normandie, même celui qui bêche son champ est un marin. Même celui qui coupe les vêtements est un marin. Même celui qui presse le cidre est un



marin. Même la presqu'île du Cotentin est une barque de marin qu'on pousse dans la mer. Elle est un drakkar entravé sur la berge blanche de l'océan.

Le roi Louis le Bègue mourut l'an 879, au mois d'avril. Après, ce fut Carloman. C'est dans ce temps que se passe cette histoire, du temps où plus personne dans les campagnes et dans les ports ne savait lire ni écrire. L'an mil approchait. Alors, dans le duché de Normandie, il y avait ceux qui attendaient la fin des temps, et ceux qui ne l'attendaient pas. D'un côté les Chrétiens, de l'autre les Danois. Mais ils se confondaient. Ils ne parvenaient pas à se distinguer parce que la fin des temps est chaque minute de chaque jour. C'était avant Guillaume.

Il y avait un ancien bourg qui s'appelait Dives. Il y avait un jeune tailleur qui s'appelait Björn. On prononçait Jeûne et on racontait que cela voulait dire ours dans la vieille langue. Il était beau. Il portait une culotte bouffante tissée, sa chemise à manches était serrée à la taille à l'aide d'une large ceinture historique. Il taillait les vêtements des femmes

et toutes les femmes qui venaient se vêtir chez lui le trouvaient bien fait et auraient bien aimé l'avoir pour époux. Il tissait aussi de grandes tapisseries quand on lui en adressait la commande. Il nouait enfin les filets au moyen desquels on pêchait les poissons.

Il était astucieux. Il avait réponse à tout. Il cousait si bien qu'il n'était pas pauvre. Il habitait une maison qui donnait sur la berge de la rivière. Dans sa maison, à sa poutre, deux épées étaient toujours suspendues. Colbrune l'aimait.

Colbrune habitait la maison d'en face. Elle brodait pour gagner sa vie. Elle aimait follement Jeûne. Matin, midi et soir, elle le regardait par sa fenêtre. Elle ne dormait plus.

Une nuit, alors qu'elle se retournait dans son lit sans trouver le sommeil, elle se dit :

« Je ne trouve pas le repos. Je pense à lui et mon ventre me brûle. Mes larmes se pressent autour de mes paupières. Je deviens maigre comme une épine. Je suis sans cesse assaillie par son nom. »

Le lendemain matin, elle s'habilla, noua sur le devant son tablier couvert de broderies

Onde é o inferno? Onde, a região obscura no fundo de si, em que tudo o que respira extingue-se? Onde então reside o inferno, se ele cabe numa maçã que uma moça acaba de colher e oferece? Onde, o lugar onde tudo se dana? Na província da Normandia, a erva brota permanentemente, o inverno é glacial, os caminhos são ociosos e vazios, chove sem parar, a árvore-reina, são muitas as macieiras.

O oceano aí é o mestre e o vento, seu mestre. Também os mestres do oceano eram os mestres dessa terra. Os mestres do vento são os marinheiros. Na Normandia, mesmo aquele que lavra seu campo é marinheiro. Mesmo quem corta as vestimentas é marinheiro. Mesmo quem prensa a cidra é marinheiro. Mesmo a península do Cotentin é uma barca de marinheiro que se empurra para o mar. É uma embarcação viking encalhada sobre a escarpa branca do oceano.

O rei Luís, o Gago, morreu no ano de 879, no mês de abril. Depois dele, foi Carlomano. Foi nesse tempo que se passou essa história, tempo em que ninguém nos campos e nos portos sabia ler nem escrever. O ano mil se aproximava. Então, no ducado da Normandia, havia os que esperavam o fim dos tempos e os que não o esperavam. De um lado, os Cristãos; de outro, os dinamarqueses. Mas eles se misturavam. Eles não conseguiam se distinguir, porque o fim dos tempos é cada minuto de cada dia. Isso foi antes de Guilherme.

Havia um antigo burgo que se chamava Dives. Havia um jovem alfaiate que se chamava Björn. Pronunciava-se Jeûne. Na língua antiga, queria dizer urso. Era belo. Vestia uma calça bufante, tecida; sua camisa de mangas era apertada na cintura com a ajuda de uma larga cinta decorada com cenas e personagens. Ele cortava as vestimentas das mulheres e todas aquelas que vinham se vestir com ele o achavam bonito e teriam gostado de tê-lo como esposo. Teci também grandes tapeçarias sob encomenda. Entrelaçava as redes mediante as quais se pescavam os peixes.

Era astucioso. Tinha resposta para tudo. Por costurar tão bem, não era pobre. Morava numa casa que dava para a margem do rio. Em sua casa, na viga de madeira, havia duas espadas sempre suspensas. Colbrune o amava.

Colbrune morava na casa de frente. Bordava para ganhar a vida. Amava loucamente Jeûne. Manhã, tarde e noite o olhava pela janela. Ela não dormia mais.

Uma noite, quando rolava em sua cama, sem conseguir dormir, ela se disse:

“Não encontro repouso. Penso nele e meu ventre queima. Minhas lágrimas pesam em minhas pálpebras. Estou ficando magra como um espinho. Seu nome deixa-me constantemente sobressaltada”.

No dia seguinte, pela manhã, ela se vestiu, amarrou na cintura seu avental coberto de bordados

rouge et jaune, traversa la rue. Elle frappa au bois de sa fenêtre. Il leva les yeux avec un air maussade parce qu'elle l'interrompait dans son travail. Elle lui dit qu'elle l'aimait et qu'elle aurait du bonheur à devenir son épouse. Elle ajouta :

« J'aime tout en toi, j'aime jusqu'au son de ta voix. Qu'est-ce pour toi que le son de ta voix ? Rien. Pour moi, c'est ce qui me ranime. »

Jeûne posa son fil. Il la regarda. Il lui dit qu'il fallait qu'il y songe. Il lui dit sa demande l'honorait. Il lui dit qu'il l'avait toujours regardée avec plaisir en la voyant broder à sa fenêtre. Il lui dit qu'elle lui laissât le crépuscule, la nuit et l'aube, afin qu'il réfléchît.

Le lendemain matin, avant que midi eût sonné, Jeûne frappa à la porte de Colbrune. Il s'était vêtu avec soin. Il portait sa chemise à manches longues, sa culotte qui bouffait, sa ceinture historiée. Elle le fit entrer. Elle était toute rouge d'excitation. Il regarda les broderies qu'elle était en train de faire.

Puis il se tourna vers elle et il prit ses deux

mains dans ses mains. Il dit qu'il envisageait de devenir son époux mais qu'il posait une condition à leurs épousailles. Il dit :

« On dit de toi, Colbrune, que tu es la plus habile brodeuse du village de Dives. Serais-tu capable de broder une ceinture aussi belle que celle-ci ? Personnellement, je n'y suis pas parvenu. »

En disant ces mots, Jeûne défit la ceinture historiée qui lui ceignait la taille et il la remit dans les mains de Colbrune.

Colbrune toucha la ceinture en rougissant parce qu'elle était encore tiède du corps de Jeûne le tailleur. Elle répondit :

« Je vais essayer, Jeûne, car j'ai le désir de devenir ta femme. J'espère que je te donnerai satisfaction. »

Colbrune travailla durant des jours. Elle veilla des nuits entières en s'efforçant de reproduire les motifs qui ornaient la ceinture. Mais les dessins étaient si enchevêtrés, les fils qui les nouaient si fins, les couleurs si variées qu'elle n'arrivait pas à faire quelque chose d'aussi parfait.

À la fatigue des veilles successives s'ajouta

la menace de ne jamais y parvenir. À la tristesse d'être une piètre ouvrière s'ajouta la détresse d'être refusée par Jeûne puisqu'elle allait manquer à sa promesse.

Le désespoir la gagna. Le goût de vivre se perdit en elle. Elle ne mangeait plus. Elle disait :

« Je l'aime. Je sais broder. Je travaille sans cesse mais j'ai beau faire, je n'y parviens pas. »

Elle se mettait à genoux et priait Dieu en pleurant. Elle disait :

« O toi, Seigneur du ciel et de la mort, qui que tu sois, viens à mon secours. Qu'est-ce que je ne donnerais pas pour être la femme de Jeûne le tailleur ? »

*

Une nuit, tandis que Colbrune était à sangloter, elle entendit qu'on frappait à sa porte. Elle prit la chandelle dans sa main.

Elle approcha son visage de la vessie de porc huilée qui protégeait la fenêtre du vent. Elle aperçut la silhouette d'un Seigneur.

Il était vêtu d'un habit magnifique. Il portait un pourpoint d'or, un baudrier d'or et une vaste cape blanche. Il continuait de frapper du poing sur la porte.

Colbrune entrouvrit la porte timidement. Le Seigneur lui dit :

« N'ayez crainte. Je suis un seigneur égaré dans la nuit. J'ai suivi la brume qui couvrait la rivière. J'ai vu votre lumière allumée dans la nuit. J'ai voulu reposer les sabots de mon cheval. Je l'ai attaché à votre haie. J'aimerais manger et boire aussi un peu si cela ne vous crée pas de gêne. »

Colbrune le fit entrer. Elle remit une branche coupée dans l'âtre. Elle lui offrit de son cidre fermenté. Elle contemplait son pourpoint d'or. Le Seigneur répéta :

« J'ai faim. »

Colbrune lui demanda de la pardonner d'être si distraite mais la fatigue de la nuit pesait sur elle. Elle ajouta :

« Voulez-vous que je vous prépare un gruaud ? »

Le Seigneur répondit :

« Je préférerais une pomme. »

vermelho e amarelo, atravessou a rua. Bateu na madeira de sua janela. Ele ergueu os olhos com um ar desagradável porque ela o interrompia em seu trabalho. Ela lhe disse que o amava e que ficaria feliz em se tornar sua esposa. Acrescentou:

“Amo tudo em ti. Amo até o som de tua voz. O que é, para ti, o som de sua voz? Nada. Para mim, é o que me dá alento”.

Jeûne largou sua linha. Olhou para ela. Disse-lhe que precisava pensar. Disse-lhe que sua declaração o honrava. Disse-lhe que sempre a olhara com prazer, vendo-a bordar em sua janela. Disse-lhe que ela lhe desse o tempo do crepúsculo, da noite e da madrugada, para pensar.

No dia seguinte pela manhã, antes que desse meio-dia, Jeûne bateu à porta de Colbrune. Vestira-se com esmero. Trazia sua camisa de mangas compridas, sua calça comprida bufante, sua cinta bordada. Ela o fez entrar. Estava rubra de excitação. Ele olhou os bordados que ela estava fazendo.

Virou-se para ela e tomou as suas duas mãos em suas mãos. Disse-lhe que pensava na possibilidade de se tornar seu esposo, mas que impunha uma condição ao casamento. Disse:

“Dizem, Colbrune, que tu és a mais habilidosa bordadeira da cidadezinha de Dives. Tu serias capaz de bordar uma cinta tão bela quanto esta? Quanto a mim, não consegui”.

Dizendo estas palavras, Jeûne tirou a cinta bordada que lhe cingia a cintura e a colocou nas mãos de Colbrune.

Colbrune tocou na cinta, enrubescendo, porque ela, a cinta, ainda estava morna do corpo de Jeûne, o alfaiate. Ela respondeu:

“Vou tentar, Jeûne, pois desejo me tornar tua mulher. Espero satisfazer-te”.

Colbrune trabalhou durante dias. Passou noites inteiras acordada, esforçando-se em reproduzir os motivos que ornamentavam a cinta. Mas os desenhos eram tão emaranhados, os fios que os entrelaçavam, tão finos, as cores, tão variadas, que ela não conseguia fazer algo tão perfeito assim.

Ao cansaço das vigílias sucessivas, acrescentou-se a ameaça de nunca conseguir acabar. À tristeza de ser uma pífia operária, acrescentou-se o desespero de ser rejeitada por Jeûne, visto que ia faltar com sua promessa.

O desespero tomou conta dela. Seu gosto de viver perdeu-se. Não comia mais. Dizia:

“Eu o amo. Sei bordar. Trabalho sem cessar, mas em vão, não consigo”.

Ajoelhava-se e implorava a Deus, chorando. Dizia:

“Tu, Senhor dos céus e da morte, sejais vós quem sois, vinde socorrer-me. O que eu não daria para ser a mulher de Jeûne, o alfaiate?”

*

Uma noite, quando soluçava, Colbrune ouviu bater à sua porta. Pegou a vela.

Aproximou seu rosto da bexiga de porco untada que protegia a janela do vento. Percebeu a silhueta de um Senhor.

Ele estava magnificamente vestido. Trazia um gibão de ouro, um boldrié de ouro e uma ampla capa branca. Ele continuava batendo em sua porta.

Colbrune entreabriu a porta timidamente. O Senhor lhe disse:

“Não tenhas medo. Sou um Senhor perdido na noite. Eu segui a bruma que cobria o rio. Vi tua luz acesa na noite. Quis dar um repouso aos cascos de meu cavalo. Amarrei-o em tua cerca. Gostaria também de comer e de beber um pouco, se não te incomodar.”

Colbrune o fez entrar. Colocou mais lenha na lareira. Ofereceu-lhe cidra fermentada. Ela contemplava seu gibão de ouro. O Senhor repetiu:

“Tenho fome”.

Colbrune pediu que ele a perdoasse por estar tão distraída assim, mas o cansaço da noite pesava sobre ela. Acrescentou:

“Quereis que eu vos prepare um pouco de sêmola?”

O Senhor respondeu:

“Eu preferiria uma maçã”.

Colbrune prit le compotier et alla chercher au cellier des pommes. Elle lui tendit une pomme.

Le Seigneur croqua la pomme.

Tandis qu'il mangeait sa pomme, le Seigneur vit Colbrune qui essayait furtivement ses larmes. Lui, il essuya ses lèvres. Il dit :

« Fille, tu pleures. »

Et elle lui rétorqua qu'il avait dit la vérité. Elle ajouta :

« J'aime Jeune le tailleur. Si je travaille à une heure si tardive, c'est que j'ai promis à Jeune de lui façonner une ceinture historique. Mais au bout de cinq semaines de peine nuit et jour, je n'ai rien su faire qui vaille. Regardez plutôt ! »

Elle alla chercher la ceinture brodée et lui montra tous les essais infructueux qu'elle avait tentés dans le dessein de la reproduire.

Le Seigneur sourit et dit :

« Attends. Ou le monde est petit, ou le hasard est une chose étrange. Il me semble que j'ai dans la sacoche qui pend sur le flanc de mon cheval une ceinture qui lui ressemble singulièrement. »

26

Quand le Seigneur revint, quand ils comparèrent les deux ceintures, ils découvrirent que c'étaient exactement les mêmes. Pas un fil qui ne fût de la même couleur. Pas un dessin qui ne fût identique.

Alors Colbrune sanglota soudain. Elle dit :
« Je pleure parce que je suis pauvre. Cette ceinture vaut au moins la valeur d'un cheval, ou de sept vaches. Ou une agrafe d'or. Jamais je ne saurai vous l'acheter. Jamais je ne me marierai avec Jeune. »

Le Seigneur lui dit d'arrêter sur-le-champ de s'abandonner aux larmes. Il s'approcha tout près d'elle et lui caressa les cheveux. Il lui dit :

« Je te donne cette ceinture pour rien, si tu le veux. »

— En échange de quoi ? se rebiffa Colbrune, s'arrachant soudain des bras du Seigneur.

— En échange d'une simple promesse, dit le Seigneur.

— Laquelle ? demanda Colbrune.

— Que tu n'oublies pas mon nom, dit le Seigneur.

27

— Comment vous appelez-vous ? demanda Colbrune.

— Je m'appelle Heidebic de Hel », répondit le Seigneur.

Colbrune ne put s'empêcher de rire. Elle frappa ses mains. Elle dit :

« Comment oublierais-je un nom aussi simple : Heidebic ? Je pense plutôt que vous vous moquez de moi. »

Le Seigneur dit :

« Je ne me moque pas de toi, Colbrune. Mais ne ris pas si fort. Car si dans un an, le même jour, à cette même heure, au milieu de la nuit, tu as oublié mon nom, alors tu seras à moi. »

Colbrune rit de plus belle.

« C'est facile, dit-elle, de retenir un nom ! »

Elle se rapprocha et prit la ceinture des mains du Seigneur. Le Seigneur se leva de son banc. Colbrune reprit la parole :

« Mais je ne veux pas vous tromper, Seigneur. Je n'aime que Jeune le tailleur. Je lui ai donné ma parole et je dois l'épouser aussitôt que je lui apporterai la ceinture. »

28

Le Seigneur dit :

« Tu m'as déjà dit quel engagement tu avais pris avec ton tailleur. Mais n'oublie pas l'engagement que tu as contracté avec moi. N'oublie pas mon nom. Dans le cas où la mémoire te trahirait, tant pis pour ton tailleur, tu seras obligée de me suivre. »

Colbrune dit :

« C'est vous qui vous répétez. Je ne suis pas idiot. Retenir le nom de Heidebic de Hel n'est pas une tâche plus difficile que retenir le nom de Colbrune et je ne vois pas que j'aie jamais eu beaucoup de difficulté à me souvenir de mon prénom. Vous avez été bon, Seigneur. Mais dans un an, je crains que vous ne serriez dans vos bras que du vent et du regret. »

— Il en sera peut-être ainsi, dit le Seigneur de Hel avec un étrange sourire. Mais si je n'étais que de toi, je profiterais beaucoup du corps de Jeune et je le serrerais très fort dans mes bras ! »

En prononçant ces mots, il avait remis sa cape qui était toute blanche. Il franchit le seuil de la porte, alla jusqu'à la haie, monta

29

Colbrune pegou a compoteira e foi ao celeiro buscar maçãs. Ela lhe estendeu uma maçã.

O Senhor mordeu a maçã.

Enquanto comia sua maçã, o Senhor viu Colbrune enxugar furtivamente as suas lágrimas. Por sua vez, ele enxugou seus próprios lábios. Ele disse:

“Moça, você está chorando”.

Ela retorquiu, concordando que ele havia dito a verdade. Ela acrescentou:

“Amo Jeûne, o alfaiate. Se trabalho até altas horas é porque prometi a Jeûne fazer-lhe uma cinta bordada. Mas ao final de cinco semanas de árduo trabalho, noite e dia, nada soube fazer que valesse à pena. Prefiro que vós mesmo olhais!”

Ela foi buscar a cinta bordada e lhe mostrou todas as tentativas vãs no sentido de reproduzi-la.

O Senhor sorriu e disse:

“Espera. Ou o mundo é pequeno ou o acaso é uma coisa estranha. Parece-me que tenho na sacola pendurada no flanco de meu cavalo uma cinta que se parece singularmente com esta”.

Quando o Senhor retornou e compararam as duas, descobriram que eram exatamente as mesmas. Nenhum fio que não fosse da mesma cor. Nenhum desenho que não fosse idêntico.

Subitamente Colbrune soluçou. Disse:

“Choro porque sou pobre. Esta cinta vale pelo menos o preço de um cavalo ou de sete vacas. Ou um broche de ouro. Nunca conseguirei comprar uma. Nunca me casarei com Jeûne”.

O Senhor disse-lhe que não se abandonasse às lágrimas. Aproximou-se bem dela e acariciou-lhe os cabelos. Disse-lhe:

– “Dou-te esta cinta, se quiseres.

– Em troca de quê? rebelou-se Colbrune, afastando-se abruptamente dos braços do Senhor.

– Em troca de uma simples promessa, disse o Senhor.

– Qual? perguntou Colbrune.

– Não te esqueças de meu nome, disse o Senhor.

– Como vos chamais? perguntou Colbrune.

– “Chamo-me Heidebic de Hel”, respondeu o Senhor.

Colbrune não pôde evitar o riso. Bateu palmas. Disse:

“Como me esqueceria de um nome tão simples: Heidebic? Estou achando que zombais de mim.

O Senhor disse:

“Não zombo de ti, Colbrune. Não rias tanto. Pois se, em um ano, a esta mesma hora, no meio da noite, tiveres esquecido meu nome, serás minha”.

Colbrune deu uma gargalhada.

“É fácil, disse, lembrar de um nome!”

Aproximou-se e tomou a cinta das mãos do Senhor. O Senhor levantou-se de seu banco. Colbrune tomou a palavra:

“Mas não quero vos enganar, Senhor. Amo somente Jeûne, o alfaiate. Dei-lhe minha palavra e devo esposá-lo, assim que lhe trouxer a cinta”.

O senhor disse:

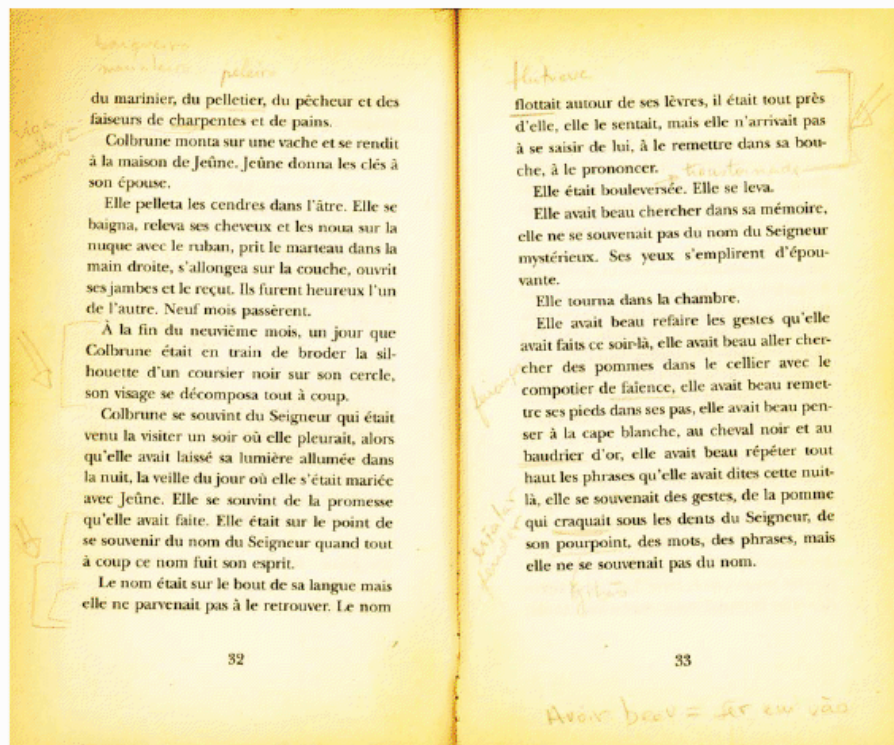
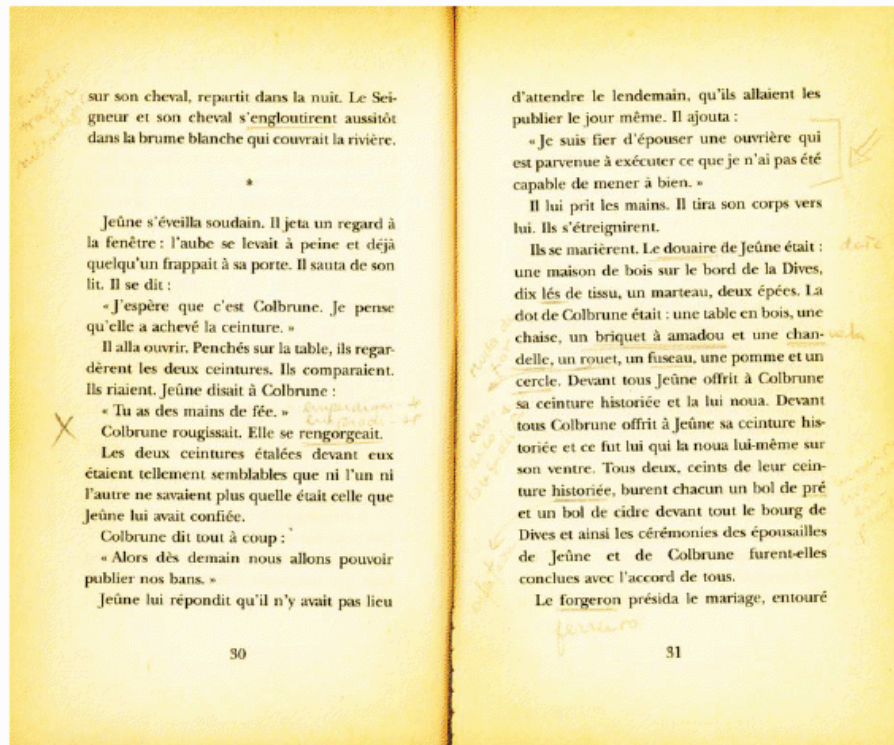
“Tu já me disseste qual era o compromisso feito com teu alfaiate. Mas não te esqueças do compromisso feito comigo. Não te esqueças do meu nome. Se tua memória te trair, tanto pior para teu alfaiate, tu serás obrigada a vir comigo”.

Colbrune disse:

“Vós é que vos repetis. Não sou idiota. Guardar o nome Heidebic de Hel não é uma tarefa mais difícil do que guardar o nome Colbrune, e não acho que eu tenha tido muita dificuldade em me lembrar de meu próprio nome. Fostes bom, Senhor. Mas, dentro de um ano, temo que tenhais, em vossos braços, apenas vento e lamento.

– Pode ser que seja assim, disse o Senhor de Hel com um sorriso estranho. Mas se eu fosse tu, aproveitaria muito o corpo de Jeûne e o apertaria bem forte em meus braços!”.

Pronunciando essas palavras, vestiu novamente sua capa que era toda branca. Atravessou a soleira da porta, foi até a cerca, montou



em seu cavalo e se foi novamente noite adentro. O Senhor e seu cavalo foram imediatamente tragados pela bruma branca que cobria o rio.

*

Jeûne acordou de repente. Deu uma olhada para a janela: a aurora mal se levantara e alguém já batia à sua porta. Pulou da cama. Disse de si para si:

“Espero que seja Colbrune. Acho que terminou a cinta”.

Foi abrir a porta. Debruçados sobre a mesa, olharam as duas cintas. Comparavam-nas. Riam. Jeûne dizia a Colbrune:

“Tens mãos de fada”.

Colbrune enrubescia. Empertigava-se.

As duas cintas estendidas diante deles estavam tão parecidas, que nem um nem outro sabia mais qual era aquela que Jeûne havia entregado.

Colbrune disse, de repente:

“A partir de amanhã vamos poder publicar nossos proclamas”.

Jeûne respondeu-lhe que não era o caso de esperar o dia seguinte, pois os proclamas seriam publicados naquele mesmo dia. Acrescentou:

“Estou orgulhoso de desposar uma artesã que conseguiu executar o que não fui capaz de levar a termo”.

Tomou-lhe as mãos. Puxou seu corpo. Amaram-se.

Eles se casaram. O dote de Jeûne era: uma casa de madeira às margens do Dives, dez rolos de tecido, um martelo, duas espadas. O dote de Colbrune era: uma mesa de madeira, uma cadeira, um isqueiro de pavio, uma vela, uma roda de fiar, um fuso, uma maçã e um aro para bordar. Diante de todos, Jeûne ofereceu a Colbrune sua cinta bordada e a amarrou em torno de sua cintura. Colbrune ofereceu a Jeûne sua cinta bordada e foi ele que a amarrou em sua cintura. Todos os dois, cingidos por suas cintas bordadas, tomaram, cada um, uma tigela de ensopado de carneiro e um copo de cidra diante de todo o burgo de Dives e, assim, a cerimônia dos esponsais de Jeûne e Colbrune foi concluída com o acordo de todos.

O ferreiro presidiu o casamento, cercado pelo barqueiro, pelo peleiro, pelo pescador e pelos fabricantes de madeiramentos e de pães.

Colbrune montou em uma vaca e foi para a casa de Jeûne. Jeûne entregou as chaves a sua esposa.

Ela padejou as cinzas para dentro da lareira. Banhou-se, levantou os cabelos e os prendeu na nuca com uma fita, pegou o martelo com a mão direita, se estendeu sobre a cama, abriu as pernas e o recebeu. Eles ficaram felizes um com o outro. Nove meses se passaram.

Ao final do nono mês, um dia em que Colbrune estava bordando a silhueta de um corcel negro no aro de bordar, seu rosto se descompôs de repente.

Colbrune lembrou-se do Senhor que viera visitá-la numa noite em que ela chorava, quando havia deixado a luz acesa, na véspera de seu casamento com Jeûne. Lembrou-se da promessa que havia feito. Estava ao ponto de se lembrar do nome do Senhor quando, de repente, esse nome fugiu de seu espírito.

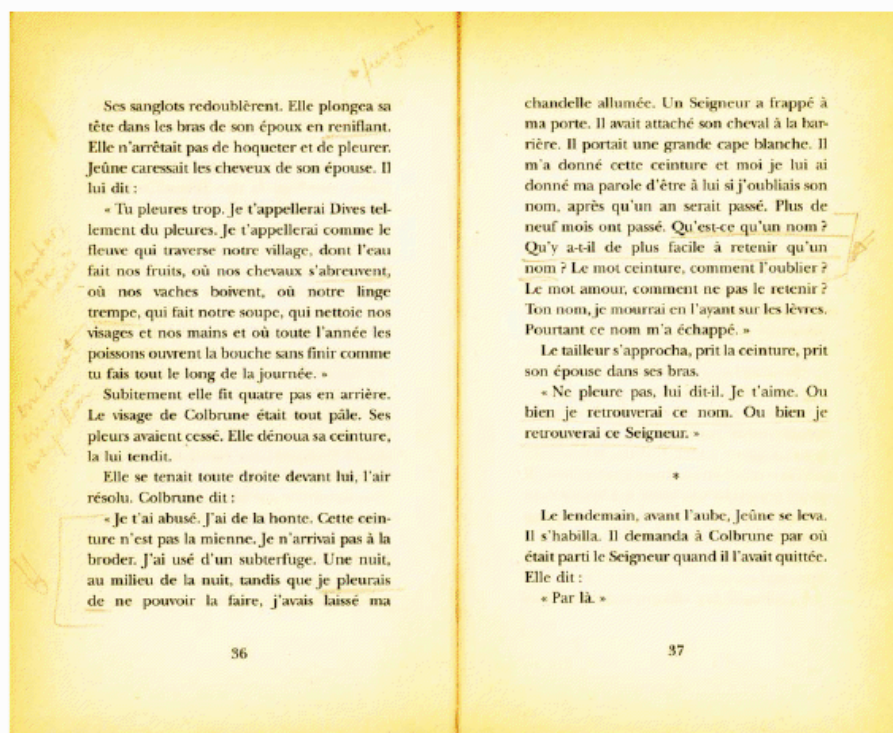
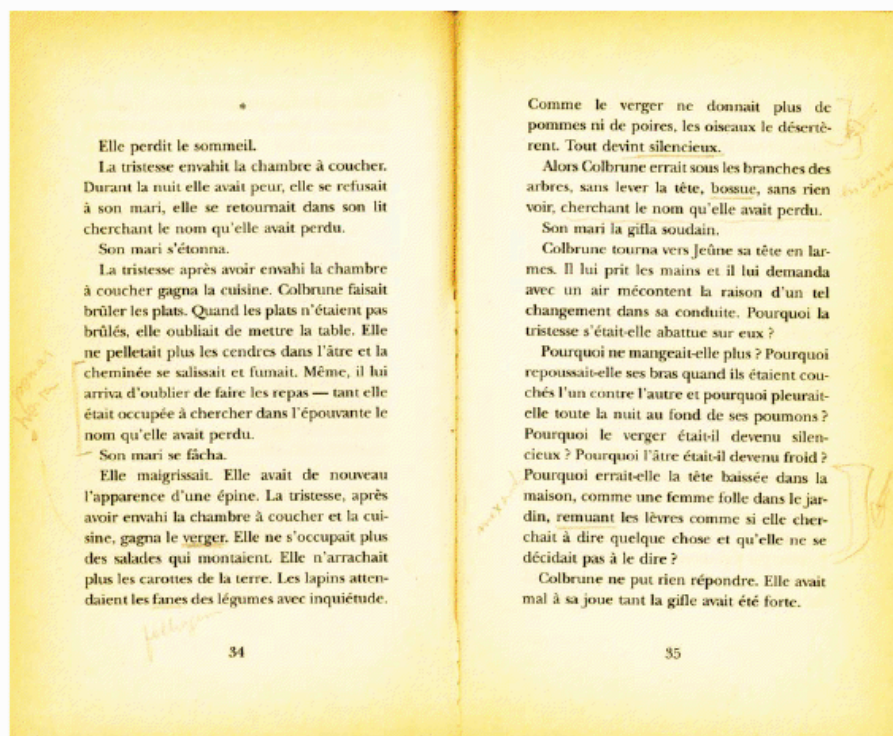
O nome estava na ponta de sua língua, mas não conseguia reencontrá-lo. O nome flutuava em torno de seus lábios, estava bem perto dela, que o sentia mas não conseguia recuperá-lo, colocá-lo novamente em sua boca, pronunciá-lo.

Estava transtornada. Levantou-se.

Era em vão procurá-lo em sua memória, não se lembrava do nome do Senhor misterioso. Seus olhos encheram-se de pavor.

Ela deu voltas no quarto.

Não adiantava repetir os gestos feitos naquela noite, era em vão buscar maçãs no celeiro com a compoteira de faiança, era em vão refazer os seus passos, pensar na capa branca, no cavalo negro ou no boldrié dourado, não adiantava repetir em voz alta as frases que havia dito naquela noite. Lembrava-se dos gestos, da maçã que estalava sob os dentes do Senhor, de seu gibão, das palavras, das frases, mas não se lembrava de seu nome.



*

Ela perdeu o sono.

A tristeza invadiu o quarto do casal. Durante a noite, sentia medo, recusava-se ao marido, revirava-se na cama, buscando a palavra que havia perdido.

Seu marido ficou surpreso.

Depois de ter invadido o quarto do casal, a tristeza ganhou a cozinha. Colbrune deixava a comida queimar. Quando não estava queimada, ela se esquecia de colocá-la à mesa. Não padejava mais as cinzas para dentro da lareira que ficava suja e fumegava. Além disso, aconteceu-lhe de esquecer-se de fazer comida – tanto ela estava ocupada em procurar, no espanto, a palavra que havia perdido.

Seu marido zangou-se.

Ela emagrecia. Tinha, novamente, a aparência de um espinho. A tristeza, após ter invadido o quarto do casal e a cozinha, ganhou a horta. Ela não cuidava mais das alfaces que cresciam. Não arrancava mais as cenouras da terra. Os coelhos esperavam as folhagens dos legumes impacientemente. Como o pomar não dava mais maçãs nem peras, os pássaros o abandonaram. Tudo se tornou silencioso.

Colbrune errava sob os galhos das árvores, sem levantar a cabeça, encurvada, sem ver nada, procurando a palavra que havia perdido.

Seu marido a esbofeteou de repente.

Colbrune virou para Jeûne seu rosto em lágrimas. Ele tomou-lhe as mãos e lhe perguntou, com um ar descontente, a razão de tal mudança de comportamento. Por que a tristeza se abatera sobre eles?

Por que ela não comia mais? Por que empurrava os seus braços quando estavam deitados um contra o outro, e por que ela chorava profundamente todas as noites? Por que a horta silenciara? Por que a lareira se tornara fria? Por que ela errava em casa com a cabeça baixa, como uma mulher louca no jardim, remexendo os lábios, como se procurasse dizer alguma coisa que não se decidia em dizer?

Colbrune nada pôde responder. Seu rosto doía por causa da força da bofetada.

Seus soluços aumentaram. Mergulhou sua cabeça nos braços do esposo, choramingando. Não parava de soluçar e de chorar. Jeûne acariciava os cabelos de sua esposa. Disse-lhe:

“Estás chorando demais. Chamar-te-ei de Dives, de tanto que choras. Chamar-te-ei pelo nome do rio que atravessa nossa cidadezinha, cuja água dá nossos frutos, onde nossos cavalos matam a sede, onde nossas vacas bebem, onde nossa roupa é lavada, água que faz nossa sopa, que limpa nossos rostos e nossas mãos e onde, durante todo o ano, os peixes abrem a boca sem parar assim como você faz durante todo o dia”.

Subitamente ela deu quatro passos para trás. O rosto de Colbrune estava completamente pálido. Seu choro havia cessado. Desençou a cinta e estendeu-a para ele.

Mantinha-se de pé diante dele, com a aparência decidida. Colbrune disse:

“Enganei-te. Estou com vergonha. Esta cinta não é a minha. Não consegui bordá-la e usei de uma artimanha. Certa noite, no meio da noite, enquanto eu chorava por não poder fazê-la, deixara minha vela acesa. Um Senhor bateu na minha porta. Ele havia amarrado seu cavalo na cerca. Vestia uma grande capa branca. Deu-me esta cinta e dei-lhe minha palavra que eu lhe pertenceria caso, dentro de um ano, me esquecesse de seu nome. Mais de nove meses se passaram. O que é uma palavra? O que há de mais fácil a ser guardado que uma palavra? A palavra cinta, como esquecê-la? A palavra amor, como não retê-la? Teu nome, morrerei, tendo-o em meus lábios. No entanto, esta palavra escapou-me”.

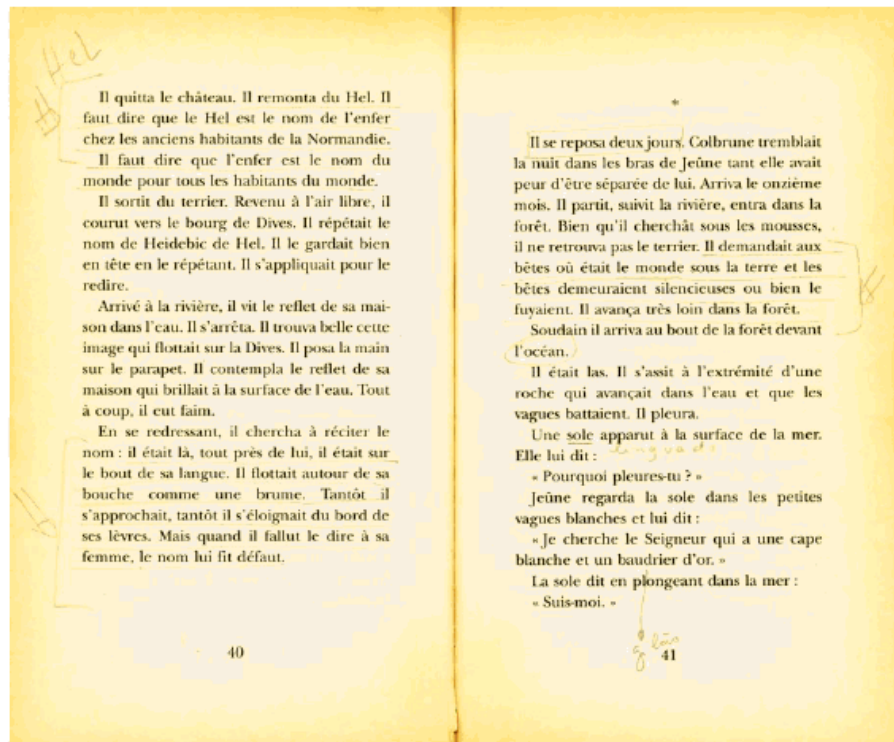
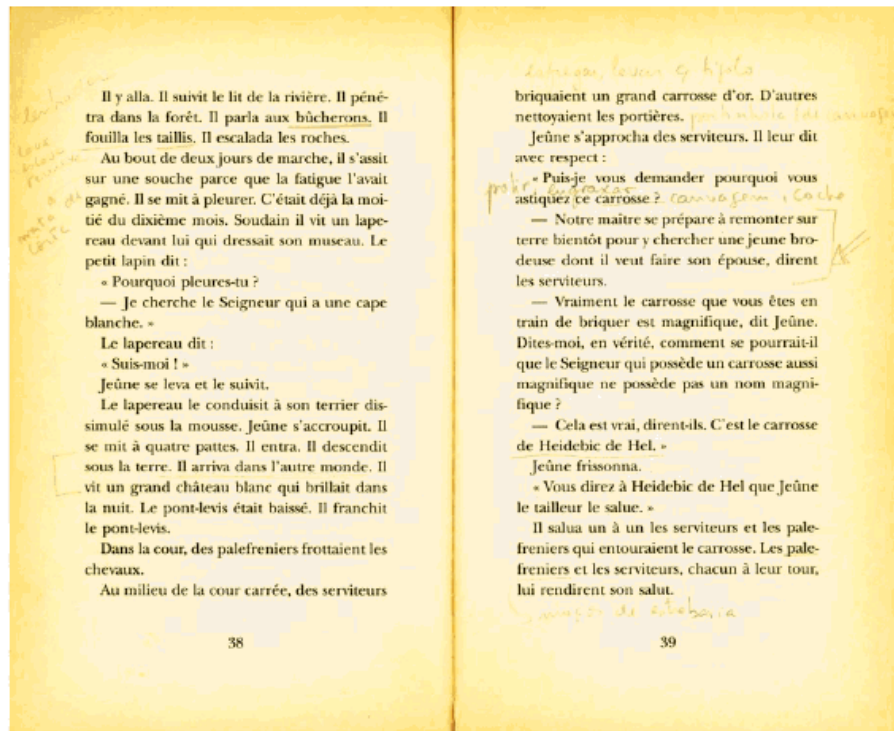
O alfaiate aproximou-se, pegou a cinta, tomou sua esposa em seus braços.

“Não chores, disse-lhe. Amo-te. Ou encontrarei essa palavra, ou encontrarei esse Senhor”.

*

No dia seguinte, antes da aurora, Jeûne se levantou. Vestiu-se. Perguntou para Colbrune por onde tinha ido o Senhor quando a deixara. Ela disse:

“Por ali”.



E por ali ele foi. Seguiu o leito do rio. Penetrou na floresta. Falou com os lenhadores. Escarafunchou as matas. Escalou as rochas.

Ao final de dois dias de caminhada, assentou-se em uma fonte, pois o cansaço o vencera. Pôs-se a chorar. Já era a metade do décimo mês. De repente, viu diante de si um coelhinho que levantava o focinho. O coelhinho disse:

“Por que choras?”

– Procuo pelo Senhor que tem uma capa branca”.

O coelhinho disse:

– “Siga-me!”

Jeûne levantou-se e o seguiu.

O coelhinho o levou para a sua toca dissimulada sob os musgos. Jeûne se agachou. Ficou de quatro. Entrou. Desceu abaixo da terra. Chegou ao outro mundo. Viu um grande castelo branco que brilhava na noite. A ponte levadiça estava abaixada. Atravessou a ponte levadiça.

No pátio, palafreiros esfregavam os cavalos.

No meio do pátio quadrado, servidores limpavam uma grande carruagem dourada. Outros limpavam as portinholas. Jeûne se aproximou dos empregados. Disse-lhes respeitosamente:

“Posso vos perguntar por que estais polindo esta carruagem?”

– Nosso mestre está se preparando para subir à terra daqui a pouco, para buscar uma jovem bordadeira com quem se pretende casar, disseram os empregados.

– Sinceramente, a carruagem que estais esfregando é magnífica. Dizei-me como o Senhor, que possui uma carruagem tão magnífica assim, não possui um nome magnífico?

– Isso é verdade, disseram. É a carruagem de Heidebic de Hel.

Jeûne estremeceu.

“Direis a Heidebic de Hel que Jeûne, o alfaiate, o saúda”.

Saudou um a um os empregados e os palafreiros que rodeavam a carruagem. Os palafreiros e os empregados, cada um por sua vez, responderam a sua saudação.

Deixou o castelo. Subiu dos Infernos. É preciso dizer que Hel é o nome que os antigos habitantes da Normandia davam para o inferno.

É preciso dizer que inferno é o nome do mundo para todos os habitantes do mundo.

Saiu da toca. Voltou ao ar livre e correu para o burgo de Dives. Repetia o nome de Heidebic de Hel. Ele o memorizava, repetindo-o.

Chegando ao rio, viu o reflexo de sua casa na água. Parou. Achou bela essa imagem que flutuava sobre o Dives. Colocou sua mão no parapeito. Contemplou o reflexo de sua casa que brilhava na superfície da água. De repente, sentiu fome.

Reerguendo-se, procurou recitar o nome: estava ali, bem perto dele, estava na ponta de sua língua. Flutuava em torno de sua boca como uma bruma. Ora se aproximava, ora se distanciava da ponta de seus lábios. Mas quando foi preciso dizê-lo a sua mulher, o nome faltou-lhe.

*

Descansou durante dois dias. Colbrune tremia de noite nos braços de Jeûne, por ter muito medo de ser separada dele. O décimo mês chegou. Ele partiu, seguiu o rio, entrou na floresta. Mesmo procurando sob os musgos, não achou a toca. Perguntou aos animais onde estava o mundo subterrâneo e os animais continuaram silenciosas ou fugiam dele. Foi bem longe na floresta.

De repente, chegou ao fim da floresta, diante do oceano.

Estava cansado. Assentou-se na extremidade de uma rocha que avançava na água, batida pelas vagas. Chorou.

Um linguado apareceu na superfície do mar e disse-lhe:

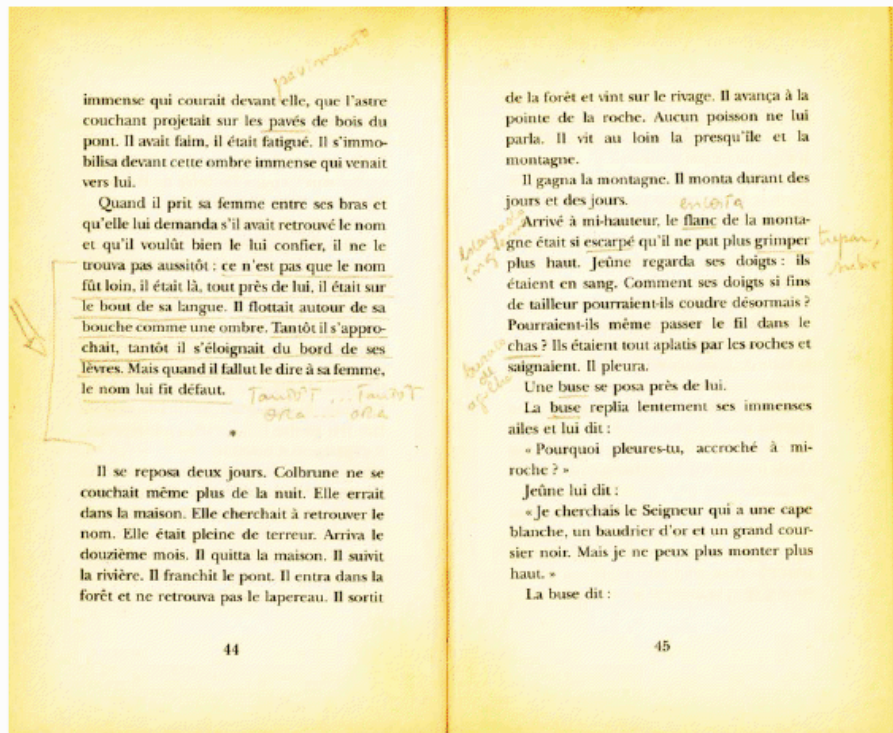
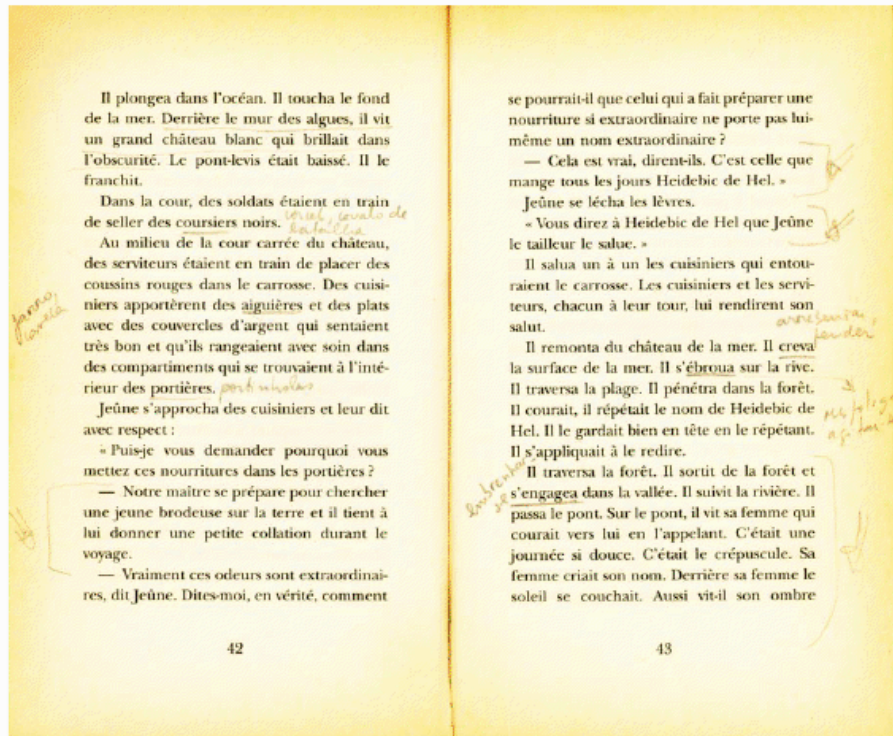
“Por que choras?”

Jeûne olhou o linguado nas vagas brancas e disse-lhe:

“Procuo o Senhor que tem uma capa branca e um boldrié de ouro”.

O linguado disse mergulhando no mar:

“Siga-me.”



Mergulhou no oceano. Tocou o fundo do mar. Atrás do muro de algas, viu um grande castelo branco que brilhava na obscuridade. A ponte levadiça estava abaixada. Ele a franqueou.

No pátio, os guardas estavam selando cavalos negros de torneio.

No meio do pátio, os empregados estavam colocando almofadas vermelhas na carruagem. Cozinheiros traziam vasos d'água e pratos com tampas de prata que tinham um cheiro muito bom e que acomodavam, com cuidado, nos compartimentos que estavam depois das portas.

Jeûne aproximou-se dos cozinheiros e disse-lhes respeitosamente:

“Posso perguntar-vos por que colocais esses alimentos nas portas?”

– Nosso mestre prepara-se para procurar em terra uma jovem bordadeira e deve dar-lhe uma pequena refeição, durante a viagem.

– Realmente estes odores são extraordinários, disse Jeûne. Dizei-me, na verdade, como pode ser que quem mandou preparar uma refeição tão extraordinária não traz também um nome extraordinário?

É verdade, disseram eles. É o que Heidebic de Hel come todos os dias.

Jeûne molhou os lábios.

“Dizei a Heidebic de Hel que Jeûne, o alfaiate, o saúda.”

Saudou um a um os cozinheiros que rodeavam a carruagem. Os cozinheiros e os servos, cada um de uma vez, saudaram-no.

Voltou do castelo do mar. Atravessou a superfície do mar. Agitou-se sobre a margem. Atravessou a praia. Penetrou na floresta. Corria, repetia o nome de Heidebic de Hel. Guardou-o bem na cabeça, repetindo-o. Insistia em redizê-lo.

Atravessou a floresta. Saiu da floresta e penetrou no vale. Seguiu o riacho. Passou pela ponte. Viu sua mulher correndo em sua direção, chamando-o. Era um dia tão suave. Era hora do crepúsculo. Sua mulher gritava seu nome. Atrás de sua mulher o sol se punha. Viu também sua imensa sombra que corria diante dela, sombra que o astro poente projetava sobre os pavimentos de madeira da ponte. Tinha fome, estava cansado. Parou diante dessa imensa sombra que vinha em sua direção.

Quando tomou sua mulher nos braços e ela lhe perguntou se havia descoberto o nome que lhe devia confiar, não o encontrou: não que o nome estivesse longe, estava lá, perto dele, na ponta da língua. Flutuava em volta de sua língua como uma sombra. Ora se aproximava, ora se afastava das bordas de seus lábios. Entretanto, quando foi preciso dizê-lo a sua mulher, o nome lhe faltou.

*

Descansou durante dois dias. Colbrune não se deitava nem de noite. Tentava achar o nome. Estava aterrorizada. O décimo segundo mês chegou. Ele saiu de casa. Seguiu o rio. Atravessou a ponte. Entrou na floresta e não encontrou o coelhinho. Saiu da floresta e veio para a margem. Avançou para a ponta da rocha. Nenhum peixe lhe falou. Viu ao longe a península e a montanha.

Chegou à montanha. Subiu por dias e dias.

Chegado à metade da subida, o flanco da montanha era tão escarpado que ele não pôde subir mais alto. Jeûne olhou seus dedos: estavam ensangüentados. Como seus dedos tão finos de alfaiate poderiam coser daí em diante? Poderiam ainda passar o fio pelo buraco da agulha? Estavam completamente achatados pelas rochas e sangravam. Chorou.

Um bútio posou perto dele.

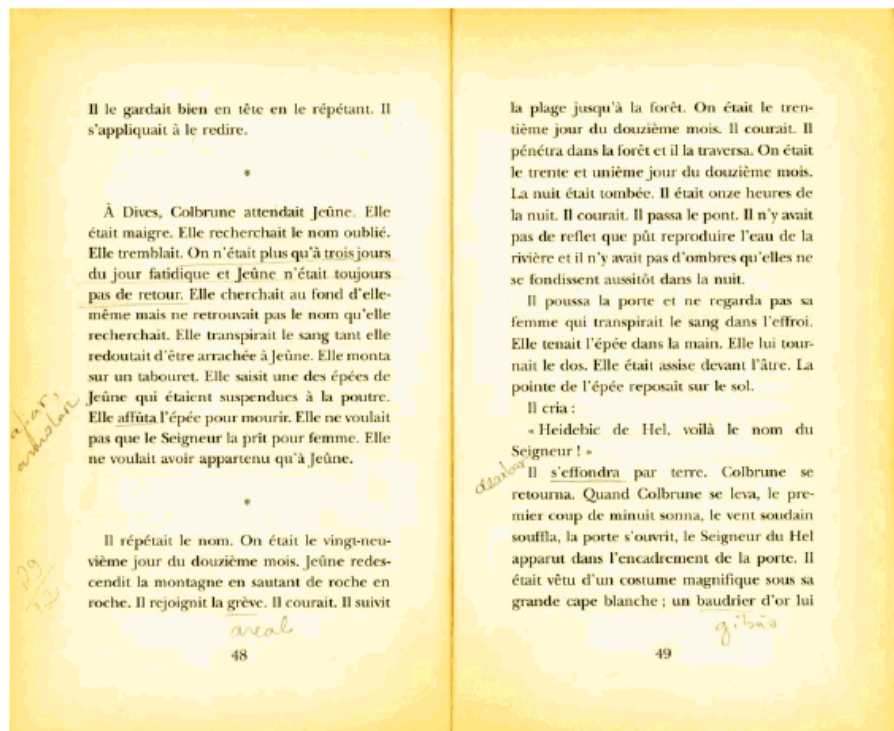
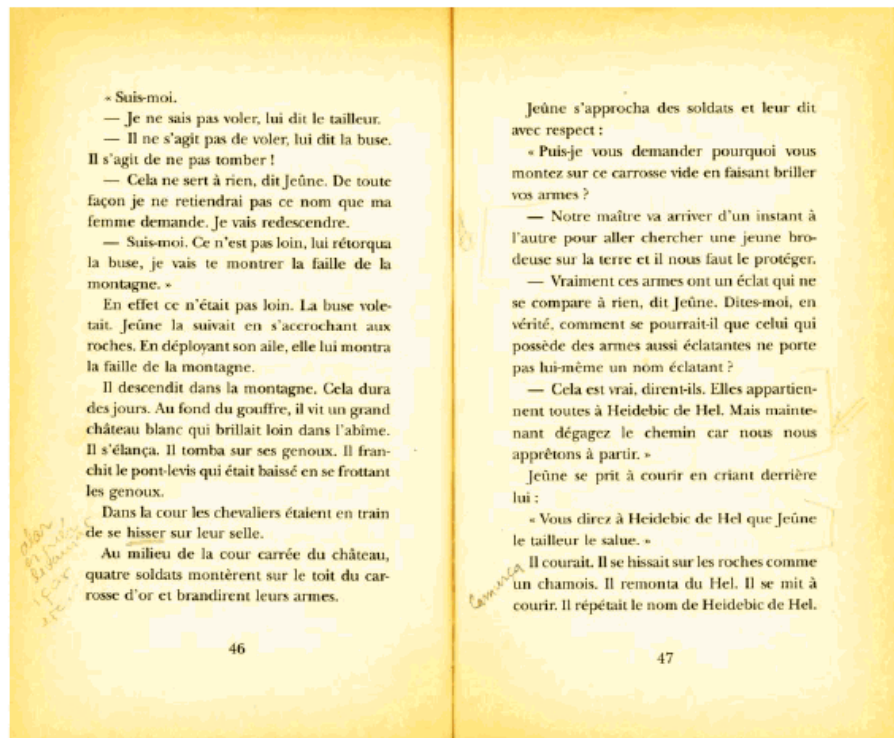
O bútio fechou lentamente suas asas imensas e lhe disse:

“Por que choras agarrado na rocha?”

Jeûne lhe disse:

“Procurava o Senhor que tem uma capa branca, um boldrié de ouro e um grande corcel negro. Mas não posso subir mais alto.”

O bútio disse:



“Siga-me.

– Não sei voar, disse-lhe o alfaiate.

– Não há necessidade de voar, disse-lhe o bútio, mas de não cair!

– Não adianta nada, disse Jeûne. De qualquer jeito, não guardarei o nome que minha mulher me pede. Vou descer.

– Siga-me. Não é longe, retorquiu o bútio, vou te mostrar fenda da montanha”.

Na verdade, não era longe. O bútio volteava. Jeûne o seguia, agarrando-se às rochas. Abrindo sua asa, o bútio mostrou-lhe a fenda da montanha.

Desceu a montanha. Durou dias. No fundo do despenhadeiro, viu um grande castelo branco que brilhava lá longe no abismo. Atirou-se. Caiu de joelhos. Passou pela ponte levadiça que estava abaixada, arranhando os joelhos.

No pátio, os cavaleiros estavam subindo em suas selas.

No meio do pátio do castelo, quatro soldados subiram no alto da carruagem de ouro e brandiram suas armas.

Jeûne se aproximou dos soldados e disse-lhes com respeito:

“Posso vos perguntar por que subis nessa carruagem vazia, mostrando o brilho de vossas armas?

– Nosso mestre vai chegar a qualquer momento para ir à terra buscar uma jovem bordadeira e é preciso que o protejamos.

– Francamente, essas armas têm um brilho incomparável, disse Jeûne. Dizei-me, na verdade, como é que quem possui armas tão resplandecentes não traz um nome resplandecente?

– É verdade, disseram. Todas elas pertencem a Heidebic de Hel. Mas, agora, abri o caminho, pois apressamo-nos para partir”.

Jeûne se pôs a correr gritando atrás da carruagem:

“Dizei a Heidebic de Hel que Jeûne, o alfaiate, o cumprimenta.”

Ele corria. Alçava-se sobre as rochas como uma camurça. Subiu dos Infernos. Pôs-se a correr. Repetia o nome de Heidebic de Hel. Guardava-o bem na memória, repetindo-o. Insistia em repeti-lo.

*

Em Dives, Colbrune esperava Jeûne. Estava magra. Procurava o nome esquecido. Tremia. Estava-se apenas a três dias do dia fatídico e Jeûne ainda não voltara. Procurava no fundo de si mesma mas não encontrava o nome que buscava. Transpirava sangue de tanto temer ser arrancada de Jeûne. Subiu num tamborete. Apoderou-se de uma das espadas de Jeûne que estavam suspensas na viga. Afiou a espada para morrer. Não queria que o senhor a tomasse como mulher. Queria pertencer somente a Jeûne.

*

Ele repetia o nome. Era o vigésimo nono dia do décimo segundo mês. Jeûne descia novamente a montanha saltando de rocha em rocha. Alcançou o areal. Corria. Seguiu a praia até a floresta. Era o trigésimo dia do décimo segundo mês. Ele corria. Penetrou na floresta e a atravessou. Era o trigésimo primeiro dia do décimo segundo mês. A noite caíra. Eram onze horas. Corria. Passou a ponte. Não havia reflexo que pudesse reproduzir a água do rio, não havia sombras que não se afundassem imediatamente na noite.

Empurrou a porta e não olhou sua mulher que, apavorada, transpirava sangue, apavorada. Ela segurava a espada na mão. Dava-lhe as costas. Estava assentada diante da lareira. A ponta da espada tocava o chão.

Ele gritou:

“Heidebic de Hel, eis o nome do Senhor!”

Ele desabou no chão. Colbrune virou-se. Quando ela se levantou, soava a primeira badalada da meia-noite, o vento, de repente, soprou, a porta entreabriu-se, o Senhor dos Infernos apareceu no vão da porta. Estava vestido com um terno magnífico sob a sua capa branca; um boldrié de ouro

*de la coupe
la nuit*
ceignait la taille. Derrière lui on voyait le carrosse d'or qui brillait sur le fond de la nuit.

Le Seigneur s'avança en riant. Il voulut prendre Colbrune par la main. Elle retira sa main, s'inclina en avant et dit :

« Pourquoi veux-tu me prendre la main, Seigneur ? »

— Te souviens-tu de mon nom, Colbrune ?

— Bien sûr que je me souviens du nom que vous portez. Connaissez-vous beaucoup de femmes qui oublient le nom de leur bienfaiteur ?

— Quel est mon nom ? demanda le Seigneur.

— Attendez seulement que ma langue l'apporte. Attendez seulement que mes lèvres le prononcent.

— Quel est mon nom ? » cria le Seigneur.

Colbrune dit doucement, en souriant :

« Heidebic de Hel est votre nom, Seigneur. »

Alors le Seigneur poussa un cri. Tout devint noir. Tout s'éteignit comme cette chandelle que j'éteins en parlant.

Tous ceux qui parlent éteignent la lumière.

On entendit seulement un bruit de galop dans la nuit.

*

Quand Colbrune eut le courage d'ouvrir de nouveau les yeux, le carrosse n'était plus là.

Colbrune était penchée sur le corps de Jeûne évanoui et lui embrassait les lèvres.

La nuit était si noire, comme elle l'est demeurée de nos jours, que Colbrune dut frotter la pierre du briquet afin d'allumer une chandelle près du visage de l'homme sur lequel elle penchait ses cheveux et sa tête, et à qui elle tendait ses lèvres, et qui respirait doucement.

*

Jeûne était maigre. Son ventre gargouillait de faim. Colbrune mit un genou à terre, la chandelle à la main.

« Oramus ergo te, Domine : ut cereus iste

in honorem tui Nominis consecratus, ad noctis hujus caliginem destruendam, indeficiens perseveret. » (Nous vous en prions, Seigneur, faites que ce cierge, consacré au souvenir de votre Nom, brûle sans s'éteindre, pour dissiper l'obscurité de cette nuit.)

Jeûne se réveilla. Il était faible. Sa face était pâle. Colbrune lui prit la main et le tira pour qu'il se redressât. Ils se mirent tous deux à genoux devant la chandelle allumée. Ils dirent cette prière :

« Oramus ergo te, Domine : ut cereus iste in honorem tui Nominis consecratus, ad noctis hujus caliginem destruendam, indeficiens perseveret » (Nous vous en prions, Seigneur, faites que ce cierge, consacré au souvenir de votre Nom, brûle sans s'éteindre, pour dissiper l'obscurité de cette nuit.)

Durant une minute ils tremblèrent puis ils furent heureux toute une vie. Leurs enfants et les enfants de leurs enfants se multiplièrent et enfin ils moururent laissant une table ; une chandelle ; un fil ; un rouet pour tirer ce fil de la laine des bêtes ; un fuseau pour l'embobiner ; et ma voix pour les dire.

Petit traité sur Méduse

cingia-lhe a cintura. Atrás dele, via-se a carruagem de ouro que brilhava no fundo da noite.

O Senhor adentrou-se rindo. Quis tomar Colbrune pela mão. Ela retirou sua mão, inclinou-se para frente e disse:

“Por que quereis tomar-me a mão, Senhor?”

– Tu te lembras de meu nome, Colbrune?

– É claro que me lembro do vosso nome. Conheceis muitas mulheres que se esquecem do nome de seus benfeitores?

– Qual é o meu nome, perguntou o Senhor.

– Esperai apenas que minha língua o traga. Esperai somente que meus lábios o pronunciem.

– Qual é o meu nome, gritou o Senhor.

Colbrune disse suavemente, sorrindo:

“Heidebic de Hel é o vosso nome, Senhor.”

Então, o Senhor deu um grito. Tudo escureceu. Tudo se apagou como esta vela que eu apago falando.

Todos aqueles que falam apagam a luz.

Ouviu-se apenas um barulho de galope na noite.

*

Quando Colbrune teve coragem de abrir novamente os olhos, a carruagem não estava mais lá. Colbrune estava debruçada sobre o corpo desmaiado de Jeûne e beijava-lhe os lábios.

A noite estava tão escura — como permaneceu até os dias de hoje — que Colbrune teve que esfregar a pedra do isqueiro, para acender uma vela perto do rosto do homem que respirava suavemente e sobre quem sua cabeça e seus cabelos se inclinavam e para quem ela estendia os seus lábios.

*

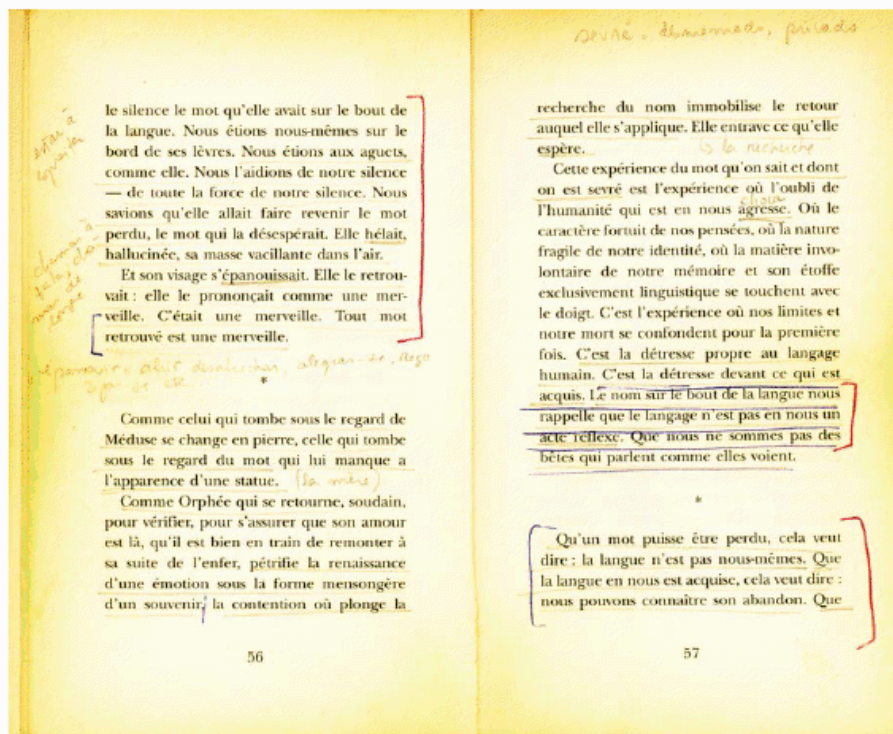
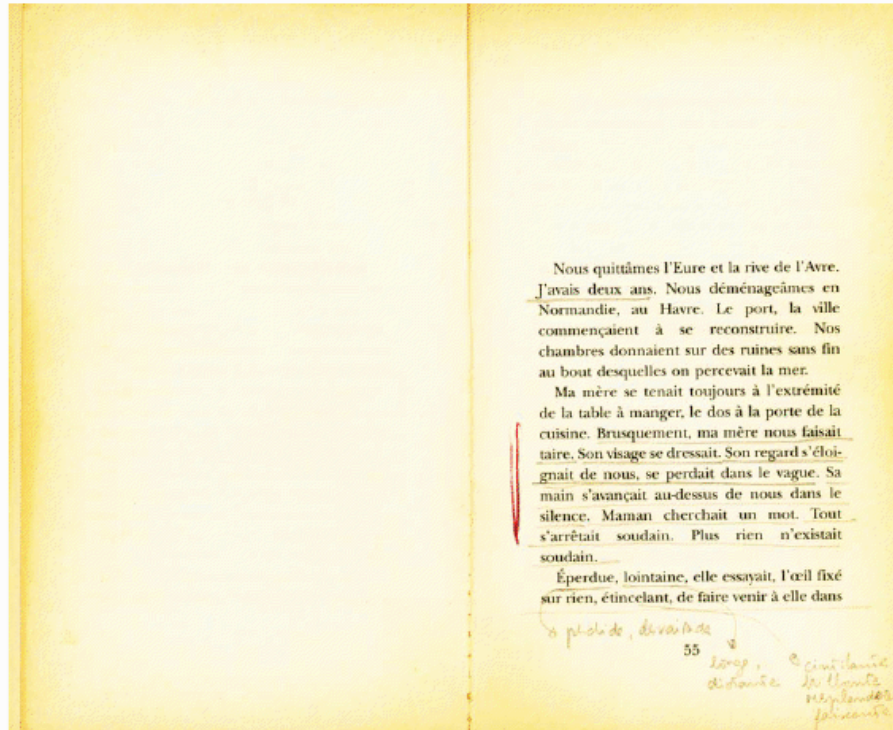
Jeûne estava magro. Seu ventre gorgolejava de fome. Colbrune ajoelhou-se, com a vela na mão.

“Oramus ergo te, Domine: ut cereus iste in honorem tui Nominis consecratus, ad noctis hujus caliginem destruendam, indeficiens perseveret”. (Nós vos suplicamos, Senhor, fazei com que este círio, consagrado à lembrança de vosso Nome, queime sem se apagar para dissipar a escuridão desta noite).

Jeûne despertou. Estava fraco. Seu rosto estava pálido. Colbrune tomou-lhe a mão e o puxou para que ele se reerguesse. Ajoelhados, olharam um para o outro, diante da vela acesa. Fizeram esta prece:

“Oramus ergo te, Domine: ut cereus iste in honorem tui Nominis consecratus, ad noctis hujus caliginem destruendam, indeficiens perseveret.” (Nós vos suplicamos, Senhor, fazei com que este círio, consagrado à lembrança de vosso Nome, queime sem se apagar para dissipar a escuridão desta noite.)

Durante um minuto tremeram, depois foram felizes por toda uma vida. Seus filhos e os filhos de seus filhos multiplicaram-se e, finalmente, morreram deixando uma mesa, uma vela, um fio, uma roda para puxar esse fio de lã, um fuso para enrolar numa bobina e minha voz para contar sua história.



Deixamos o Eure e a margem do Avre. Eu tinha dois anos. Mudamos para o Havre, na Normandia. O porto, a cidade, começavam a se reconstruir. Nossos quartos davam para ruínas sem fim, ao final das quais se percebia o mar.

Minha mãe ficava sempre na extremidade da mesa de refeição, com as costas voltadas para a cozinha. Bruscamente, minha mãe nos mandava calar. Seu rosto se crispava. Seu olhar se distanciava de nós, perdia-se no vago. Sua mão se estendia sobre nós, em silêncio. Mamãe procurava uma palavra. De repente, tudo parava. De repente, nada mais existia.

Perdida, distante, com os olhos fixos sobre nada, faiscantes, ela tentava fazer-lhe chegar, no silêncio, a palavra que tinha na ponta da língua. Ficávamos, nós também, na ponta de seus lábios. Ficamos à espreita, como ela. Nós a ajudávamos com o nosso silêncio – com toda a força de nosso silêncio. Sabíamos que ela reencontraria a palavra perdida, a palavra que a desesperava. Ela, expectante, alucinada, com o peso vacilante no ar.

E seu rosto se abria. Ela a encontrava: pronunciava-a como uma maravilha. Era uma maravilha. Toda palavra reencontrada é uma maravilha.

*

Como aquele que sucumbe ao olhar da Medusa vira pedra, aquela que sucumbe ao olhar da palavra que lhe falta parece uma estátua.

Assim como Orfeu, que se volta de repente para verificar, para se assegurar de que o seu amor está ali, subindo dos infernos atrás dele, petrificando o renascimento de uma emoção, sob a forma enganadora de uma lembrança; da mesma forma, a contenção que obriga a busca da palavra imobiliza o retorno desejado. A própria busca impossibilita aquilo que espera.

Essa experiência da palavra conhecida e da qual se está privado é a experiência a que nossa humanidade esquecida, estranhamente, retorna. Em que o caráter fortuito de nossos pensamentos, a natureza frágil de nossa identidade, a matéria involuntária de nossa memória e seu estofo exclusivamente linguístico são tocados com os dedos. É a experiência em que os nossos limites e a nossa morte se confundem pela primeira vez. É a indigência própria da linguagem humana. É a insuficiência diante do que é adquirido. A palavra na ponta da língua nos lembra que a linguagem não é, em nós, um ato reflexo. Que não somos bichos que falam tal qual veem.

*

Que uma palavra possa ser perdida, isso quer dizer: a língua não coincide conosco. Que a língua, em nós, seja adquirida, isso quer dizer: podemos conhecer o seu abandono.

Que possamos estar sujeitos ao seu abandono, isso quer dizer que o todo da linguagem pode refluir da ponta da língua. Isso quer dizer que podemos alcançar o estábulo ou a selva ou a pré-infância ou a morte.

*

Vistos dos aviões, os campos de cereais deixam aflorar, às vezes, a sombra úmida de ruínas passadas que ninguém desenterrará, porque nenhuma apropriação pode ser feita em terras tão vastas e tão ricas. Seriam *villae* romanas? Seriam velhos santuários neolíticos? Seriam campos celtas? Ou essas ruínas trairiam a presença de uma velha usina do século XIX, recentemente destruída? São essas sombras, em nós, que surgem em relevo, sem realidade, sem capacidade de despertá-las, na distância ocasionada pela falta de uma palavra. É uma sombra que urge e, sem cessar, é novamente tragada no interior abissal do corpo. No abismo da garganta. Ou, ainda, um vapor que escapa para o exterior, leve massa de uma palavra que se deixou escapar no ar e se esfarelou.

*

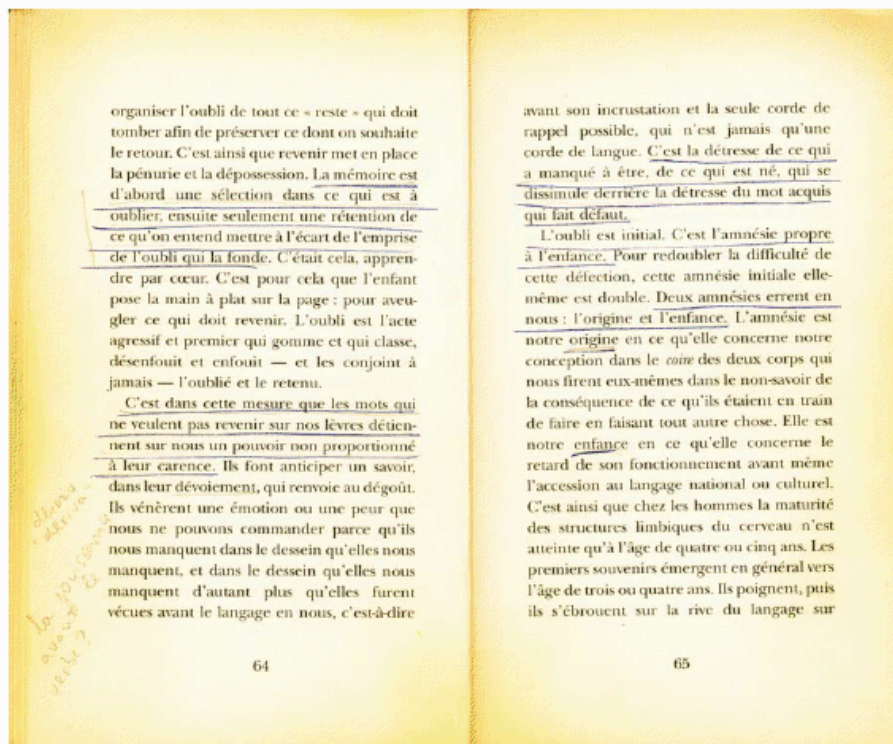
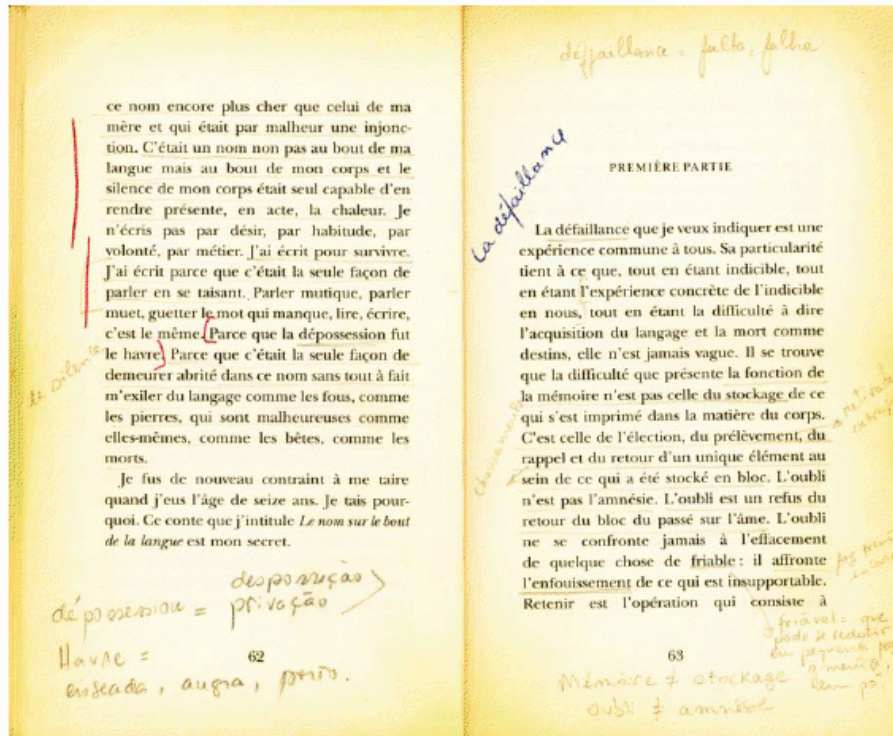
Subitamente, sou um relicário cuja relíquia escapa, que parece consentir em voltar, mas foge. Tenho a memória do que não me lembro. Se há uma lembrança que me liga a minha mãe, como a mão ao braço, é essa cena. É a cena que a devolve inteiramente a mim. Ela sou eu muito mais do que a língua em minha boca. Ela é esse olhar perdido, no qual nós não estávamos presentes.

*

Perdi duas vezes a linguagem. Aos dezoito meses me calei. Comia no escuro, sobre uma mesa azul de treliça, da qual me lembro melhor do que de mim mesmo. Ela se dobrava. Era a minha mesa de silêncio.

É por isso que nunca pude escrever sobre uma mesa ou uma escrivanhinha e que jamais as possuirei.

A violência nunca me pareceu poupar o que quer que seja. Eu era essa criança que se apaixonou pelo silêncio. Essa criança que apostava a totalidade de sua vida no esforço de minha mãe para encontrar uma palavra que ela tinha em memória, estando dela privada. Identificava-me totalmente com o movimento de pensar de minha mãe percorrendo novamente e, com aflição, os canais e os caminhos pelos quais uma palavra se perdia. Mais tarde, identifiquei-me com o pai de minha mãe. Mais tarde, com o avô de minha mãe. Ao fazer isso, eu apenas justificava uma identificação programada desde antes do meu nascimento, visto que os dois nomes associados ao meu primeiro nome eram os nomes deles – Charles e Edmond. Quando criança pareceu-me necessário adquirir o saber filológico, gramatical e romano de meu avô, para me tornar o poeta que meu bisavô gostaria de ter sido. Todos os dois tinham ensinado na Sorbonne. Todos os dois tinham colecionado livros. Foi assim que busquei, absurdamente, voltar no tempo. Foi isso que me jogou nas margens de Roma, que me jogou nas ruínas de Ur e, finalmente, nas mais antigas grutas de paredes silenciosas e grafitadas. Nossas vidas são as súditas de estranhas tiranias equivocadas. É curioso observar que livros que escrevi tiveram sucesso ao desenterrar velhos fantasmas mortos, desconhecidos que traziam em si mais futuro do que seres vivos. Os livros são essas sombras dos campos. Eu era essa criança precipitada sob a forma dessa troca silenciosa com a linguagem que falta. Eu fui essa espreita silenciosa. Tornei-me esse silêncio, essa criança “retida” na palavra ausente sob forma de silêncio. Essa depressão infantil aconteceu depois que mudamos para o Havre, pois fui deixado por uma jovem alemã que cuidava de mim, enquanto minha mãe estava acamada e doente. Eu a chamava de Mutti. Tornei-me mudo. Consegui ocultar-me neste



nome ainda mais querido do que o de minha mãe, e que por infelicidade, era uma injunção. Era um nome, não na ponta de minha língua, mas na ponta de meu corpo, e somente o silêncio de meu corpo era capaz de tornar presente, em ato, o seu calor. Não escrevo por desejo, por hábito, por vontade, por profissão. Escrevo para sobreviver. Escrevo porque era a única maneira de falar, calando-me. Falar mudo, falar emudecido, espreitar a palavra que falta, ler, escrever: é a mesma coisa. Porque a desposseção foi o porto seguro¹⁹⁵. Porque era a única maneira de permanecer abrigado nessa palavra, sem exilar-me totalmente da linguagem como os loucos, as pedras, infelizes como elas mesmas, como os bichos, os mortos.

Fui novamente obrigado a me calar aos dezesseis anos. Calo o por quê. Este conto que chamo *A palavra na ponta da língua* é o meu segredo.

PRIMEIRA PARTE

Essa falha que quero indicar é uma experiência comum a todo mundo. Sua particularidade deve-se ao fato de que, sendo indizível, sendo a experiência concreta do indizível em nós, sendo a dificuldade em falar sobre a aquisição da linguagem e sobre a morte como destino, ela não é nunca vaga. Acontece que a dificuldade apresentada pela função da memória não é a da armazenagem do que foi impresso na matéria do corpo. É a da eleição, da extração, do chamamento e do retorno de um único elemento no âmago do que foi armazenada em bloco. O esquecimento não é a amnésia. O esquecimento é uma recusa do retorno do bloco do passado sobre a alma. O esquecimento não se confronta nunca com o apagamento de algo friável: ele afronta aquilo que se enterra por ser insuportável. Reter é a operação que consiste em organizar o esquecimento de todo esse “resto” que deve cair a fim de preservar aquilo cujo retorno se deseja. É assim que retornar inaugura a penúria e a desposseção. A memória é, em princípio, uma seleção do que se deve esquecer e somente depois acontece uma retenção do que se pretende afastar do ato do esquecimento que a instaura. Decorar é isso. É por isso que a criança cobre a página com a mão para esconder o que deve voltar à memória. O esquecimento é o ato agressivo e primeiro que apaga e que classifica, desenterra e enterra — e os reúne para sempre — o esquecido e o não esquecido.

É nessa medida que as palavras que não querem voltar aos nossos lábios exercem sobre nós um poder desproporcional à sua carência. Em seu desvio, as palavras anunciam um saber que repugna. Elas exacerbam uma emoção ou um medo que não podemos controlar, porque elas nos faltam em seu objetivo, e nesse objetivo em que elas falham, tanto mais que foram vividas antes da linguagem em nós, ou seja, antes de sua incrustação e do único fio de lembrança possível, que é apenas um fio de língua. É o desamparo do que faltou ser, do que nasceu, que se dissimula atrás do abandono da palavra adquirida que falha.

O esquecimento é inaugural. É a amnésia própria da infância. Para duplicar a dificuldade dessa deserção, essa amnésia inicial é dupla. Duas amnésias erram em nós: a origem e a infância. A amnésia é nossa origem no que concerne nossa concepção no *coire* dos dois corpos que nos fizeram, ignorando a consequência do que faziam, fazendo outra coisa. É nossa infância na medida em que concerne ao atraso de seu funcionamento, antes mesmo do acesso à linguagem nacional ou cultural. É assim que nos homens a maturidade das estruturas límbicas do cérebro somente chega à idade de quatro ou cinco anos. As primeiras lembranças surgem geralmente por volta dos três ou quatro anos. Elas aparecem, agitam-se à margem da linguagem, sobre

¹⁹⁵ NT. Le Havre é o nome da cidade em que Pascal Quignard passou uma parte de sua infância; enquanto *havre* significa, em francês, porto seguro, enseada, angra.

laquelle ils prennent pied. Jusque-là, on vit, on ne se regarde pas vivre parce qu'on ne peut pas se regarder vivre. Cette fusion est biologique. La tête apprend peu à peu l'oubli de l'oubli. Apprendre par cœur l'oubli de l'oubli, cela veut dire mémoriser peu à peu des objets à la place des liens.

Aussi faut-il dénombrer au moins trois mémoires : la mémoire de ce qui n'a jamais été (le fantasme) ; la mémoire de ce qui a été (la vérité) ; la mémoire de ce qu'on n'a pu recevoir (la réalité). Un souvenir est à chaque fois autre chose qu'une trace mnésique inerte mise au jour sous les yeux d'une tête qui se tourne en arrière vers l'enfer. Pour que cette trace revienne, il faut que l'hallucination qui nie la perte ait subi une si terrible carence, un si douloureux sevrage, une si intolérable faim, qu'elle en vienne à voir la chose qui n'est pas et à la retracer. Qu'elle voie l'Ersatz. Cela s'appelle rêver. Tout rêve est un sein maternel qu'on fait venir en l'absence de son lait. Tout rêve est lui-même cette pénurie. C'est une tétée de l'irréel. C'est le lit étrange de la mémoire du triple

passé : qu'il n'ait jamais été, qu'il ait été, qu'il se soit refusé.

Aussi, toujours, toute parole est incomplète. Toute parole est incomplète deux fois, même dans l'hypothèse où la mémoire serait une action entièrement volontaire. Une fois, parce qu'elle n'a pas toujours été (parce que le langage est acquis). Une seconde fois, parce que la chose manque au signe (parce qu'elle est langage). Tout nom manque sa chose. Quelque chose manque au langage. Aussi faut-il que ce qui lui est exclu pénètre la parole et qu'elle en souffre. C'est ce mot.

Toute parole cherche à joindre quelque chose qui s'échappe. Tout nom ouvre la nostalgie qui se tient derrière la nostalgie, entre l'enfer de la trace et l'Ersatz de l'hallucination. Ce non-retour du mot, cette nostalgie, cette souffrance du non-retour est le langage.

La parole offre le désir à la mémoire qui l'adresse au rêve et surtout se consacre — et y construit son identité — non dans l'affluence incessante du retour mais dans le choix de l'oubli.

Le nom sur le bout de la langue, c'est la

nostalgie de ce qu'elle n'étreint pas. Cette nostalgie est première parce que ce manque du langage chez les hommes est premier. Elle précède l'objet perdu ; elle précède le monde. Cette nostalgie invente avec ses mots toujours en retard la chimère de fusion ou l'image de continu qui l'auraient précédée et à partir desquelles les objets peuvent prendre leur relief et la forme globale du corps autre, dont on procède, vient fasciner. La nuit est à la source des mots : le rêve qui hallucine des choses qui ne sont pas les fait naître. Ainsi la nuit terrifiante, la nuit inapprochable qui est à leur source, est aussi leur destin. Même le désir qui croit désirer un corps visible est voué à cette nuit. C'est leur défaut qu'il désire dans les corps qu'il étreint. C'est cette nuit que fixe le regard de celui qui a un nom qui est sur le bout de la langue. Il guette son rêve. Il rêve un assouvissement lui-même irréel. Le langage n'est jamais plus proche de sa vérité que quand il rêve une hallucination. Les romans sont plus vrais que les discours. Un essai papote toujours un peu et fuit la nuit de son silence à

toute allure dans le langage et dans la peur. C'est une souffrance qui peut plonger dans l'ébriété, qui peut plonger dans les œuvres.

DEUXIÈME PARTIE

En 1899, Sigmund Freud a écrit soudain, dans un livre sur le rêve, cette phrase qui met brutalement à genoux la pensée et qui d'un coup emplît de honte tout le langage : « Das Denken ist doch nichts anderes als der Ersatz des halluzinatorischen Wunsches. » (La pensée n'est pas autre chose que le substitut du désir hallucinatoire.) D'une part, toute pensée, originairement, est menteuse. D'autre part, tout mot est un mensonge. « Ersatz » est le mot de Freud. Songe et mensonge sont les mots où joue notre langue. Autrefois on disait sublimé, sublime. La pensée est vouée à la fiction parce qu'elle est vouée à nier quelque chose d'absent. Les deux matériaux dont est constituée la pensée humaine sont

a qual se impulsionam. Até aí se vive, não se olha viver porque não se pode se olhar viver. Essa fusão é biológica. A cabeça aprende pouco a pouco o esquecimento do esquecimento. Aprender de cor o esquecimento do esquecimento, quer dizer: memorizar pouco a pouco objetos em vez de vínculos.

Assim, é preciso enumerar pelo menos três memórias: a memória do que nunca foi (o fantasma); a memória do que foi (a verdade); a memória do que não se pôde receber (a realidade). Uma lembrança é, a cada vez, outra coisa que um traço mnêmico inerte, desvelado, sob os olhos de uma cabeça que gira para trás na direção do inferno. Para que este traço retorne, é preciso que a alucinação que nega a perda tenha sofrido uma carência tão terrível, um desmame tão doloroso, uma fome tão intolerável, que ela torne a ver a coisa que não é, e retraçá-la. É preciso que veja o *Ersatz*. Isso se chama sonhar. Todo sonho é um seio materno que fazemos retornar na ausência de seu leite. Todo sonho é, em si mesmo, esta. É uma mamada do irreal. É a estranha cama da memória do passado tríplice: que ele nunca tenha sido, que tenha sido ou que seja rechaçado.

Assim, uma fala é sempre incompleta. Toda fala é duas vezes incompleta, mesmo na hipótese de a memória ser uma ação inteiramente voluntária. Uma vez porque nem sempre existiu (porque a linguagem é adquirida). Uma segunda vez porque a coisa falta ao signo (porque ela é linguagem). Toda palavra falta à sua coisa. Alguma coisa falta à linguagem. Desta forma, é preciso que o que dela é excluído penetre a fala e que esta padeça disso. É esta palavra.

Toda fala busca alcançar algo que escapa. Toda palavra desperta a nostalgia que se encontra atrás da nostalgia, entre o inferno do traço e o *Ersatz* da alucinação. Este não retorno da palavra, esta nostalgia, este sofrimento do não retorno é a linguagem. A fala oferece o desejo à memória que a endereça ao sonho e, sobretudo, se consagra – construindo aí a sua identidade – não na afluência incessante do retorno, mas na escolha do esquecimento.

A palavra na ponta da língua é a nostalgia do que ela não abarca. Esta nostalgia é inaugural, pois a falta da linguagem é, nos homens, inaugural. Ela precede o objeto perdido; precede o mundo. Esta nostalgia inventa com suas palavras, e sempre com atraso, a quimera de fusão ou a imagem de continuidade que a teriam precedido e a partir das quais os objetos ganhariam relevo e a forma global do corpo outro, do qual procedemos, fascinaria. A noite está na fonte das palavras: o sonho que alucina coisas que não existem as faz nascer. Assim, a noite terrificante, a noite inabordável que se encontra em sua fonte é também o seu destino. Até mesmo o desejo que acredita desejar um corpo visível está condenado a esta noite. São seus defeitos que ele deseja nos corpos que abraça. É esta noite que fixa o olhar daquele que tem uma palavra na ponta da língua. Ela espreita seu sonho. Sonha com uma saciedade irreal. A linguagem nunca está tão próxima da verdade que quando sonha uma alucinação. Os romances são mais verdadeiros do que os discursos. Um ensaio sempre tagarela um pouco e foge correndo da noite de seu silêncio para a linguagem e o medo. É um sofrimento que pode mergulhar na embriaguês, que pode mergulhar nas obras.

SEGUNDA PARTE

Em 1899, Sigmund Freud escreveu de repente num livro sobre o sonho, essa frase que põe brutalmente o pensamento de joelhos e que de uma só vez enche de vergonha toda a linguagem: “Das Denken ist doch nichts anderes als der Ersatz des halluzinatorischen Wunsches.” (O pensamento não é outra coisa do que o substituto do desejo alucinatório). Por um lado, todo pensamento é, originariamente, mentiroso. Por outro, toda palavra é uma mentira. “Ersatz” é a palavra de Freud. Sonho (*songe*) e mentira (*mensonge*) são as palavras com que nossa língua joga. Outrora, dizia-se sublimado, sublime. O pensamento é condenado à ficção porque é condenado a negar algo ausente. Os dois materiais dos quais se constitui o pensamento humano são

l'absence, l'écart avec le réel, la négation, l'écart avec l'absence.

Nous avons un blanc à notre source. Nous éprouvons l'impossible pensée de l'originnaire. En éprouvant l'impossible pensée de l'originnaire, nous éprouvons l'impossible pensée de nous-mêmes. Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas — mais que notre désir représente et que nos rêves reproduisent. C'est pourquoi le signe du rêve est l'érection, qui est en effet le signe dont a besoin la scène.

Cette tête qui se dresse soudain, la contention du corps qui cherche à faire revenir le mot perdu, ce regard parti au loin, ce regard impliqué dans la recherche de ce qui ne peut revenir — l'ensemble de cette tête est impérieusement sexuel.

Dans la recherche du mot perdu, le silence est cette érection. Mais cette quête du

langage humain a lieu dans le jour. Le sommeil l'a quittée. La nuit l'a quittée. Une érection que le rêve a quittée, c'est la défaillance.

Où apparaît la mort, chez les hommes, sinon dans le bonheur ? La jouissance est dissolution des membres dans ses moyens, résorption dans sa fin. Dans l'hallucination de satisfaction, la vie est finie, la quête est récompensée, le temps est détruit. C'est le nirvana. Dans le nirvana, le langage lui-même se retire. S'exempter du langage, ne plus être soi, ne plus penser, ne plus désirer, tel est le nirvana. Ce que le bouddhisme appelle le nirvana, c'est l'implosion dissolvante du sujet dans le non-désir. La vraie mort, celle d'autrui, n'apparaît qu'ensuite sur le fond de cette expérience de la satisfaction, de la dissolution et du bonheur. C'est seulement à partir du bonheur que la mort peut apparaître alors sous le jour du malheur et séjourner dans la plainte, c'est-à-dire dans la fatigue de vivre et dans l'expulsion de la

pensée qui ne sont pas par hasard les signes qui indiquent le plaisir. Le désir comme la plainte disent : « J'ai envie d'être satisfait, j'ai envie de mourir. »

La jouissance espère le sommeil où elle sombre. Elle demande la nuit, qui est toujours la nuit première, qui est aussi la nuit dernière — qu'elle va rejoindre après ce « laps » de corps et de langage qu'on appelle biographie.

Le langage en ce sens est toujours cette lutte effrayante entre la nuit et le silence. Le langage est la scène primitive qui brûle. Il est cette lutte qui cherche la mort orgasmique qu'assouvit totalement enfin la mort organique. C'est pourquoi retrouver le mot qu'on cherche présente des traits si voisins, même sur le visage des femmes, de l'affleurement catastrophique de l'éjaculation masculine.

En jouant sur le mot qui se tient sur le bout de la langue, je ne joue pas sur les mots. Je ne tire pas par les cheveux de cette femme

la tête érigée dans l'air, étendant le bras dans un suspens comparable aux gestes des patriciennes effrayées devant le phallus voilé de la Villa des Mystères. La non-dominance du souvenir d'un nom néanmoins connu ou d'une idée qu'on ressent en l'absence de ses signes — qu'on ne ressent pas vraiment mais qui brûle : « Je brûle ! Je brûle ! » — est la non-dominance de soi et est l'ombre portée de la mort pour peu qu'on ne remette pas la main sur le mot qui fuit. C'est cette main dans le silence. C'est cette prédation silencieuse. Écrire, trouver le mot, c'est éjaculer soudain. Ce sont cette rétention, cette contention, cette arrivée soudaine.

C'est approcher non pas le feu — « Je brûle ! » — mais le foyer central où le feu prend sa flamme.

Le poème est ce jour. Le poème est le nom trouvé. Le faire-corps avec la langue est le poème. Pour procurer une définition précise du poème, il faut peut-être convenir de dire simplement : le poème est l'exact opposé du nom sur le bout de la langue.

a ausência, o distanciamento do real, e a negação, o distanciamento da ausência. Temos um branco em nossa fonte. Experimentamos o impossível pensamento do originário. Experimentando o impossível pensamento do originário, experimentamos o impossível pensamento de nós mesmos. Viemos de uma cena em que não estávamos — mas que nosso desejo representa e que nossos sonhos reproduzem. É por isso que o signo do sonho é a ereção, que é, com efeito, o signo de que a cena precisa.

*

Essa cabeça que se erige de repente, a contenção do corpo que procura fazer voltar a palavra perdida, esse olhar perdido ao longe, esse olhar implicado na busca do que não pode voltar — o conjunto dessa cabeça é imperiosamente sexual.

*

Na procura da palavra perdida, o silêncio é essa ereção. Mas essa busca da linguagem humana acontece de dia. O sono a abandonou. A noite a deixou. Uma ereção que o sonho abandonou é a falha.

*

Onde aparece a morte para os homens a não ser na felicidade? O gozo é dissolução dos membros em seus meios, absorção em seu fim. Na alucinação da satisfação, a vida findou, a busca é recompensada, o tempo é destruído. É o nirvana. No nirvana é a própria linguagem que se retira. Ausentar-se da linguagem, não mais ser, não mais pensar, não desejar, tal é o nirvana. O que o budismo chama nirvana é a implosão dissolvente do sujeito no não-desejo. A verdadeira morte, aquela de outrem, aparece somente depois, sobre o fundo dessa experiência de satisfação, de dissolução e de felicidade. É somente a partir da felicidade que a morte pode surgir sob a aparência da infelicidade e abrigar-se no lamento, ou seja, no cansaço de viver e na expulsão do pensamento, que são efetivamente os signos que indicam o prazer. O desejo assim como o lamento diz: “tenho vontade de ser satisfeito, tenho vontade de morrer”.

O gozo espera o sono em que mergulha. Pede a noite, que é sempre a noite inaugural, que é também a última noite — que ele vai alcançar depois desse lapso de corpo e de linguagem que se chama biografia.

A linguagem, nesse sentido, é sempre essa luta apavorante entre a noite e o silêncio. A linguagem é a cena primitiva que queima. É essa luta que busca a morte orgástica que a morte orgânica satisfaz totalmente, enfim. É por isso que encontrar a palavra que se busca apresenta traços tão similares, até mesmo no rosto das mulheres, do aflorar catastrófico da ejaculação masculina.

*

Jogando com a palavra que fica na ponta da língua, não jogo com as palavras. Não estou inventando nada quando me refiro a essa mulher com a cabeça erguida no ar, estendendo os braços num suspense comparável aos gestos das patrícias aterrorizadas diante do falo velado da *Vila dos Mistérios*. Quando não se tem certeza da lembrança de uma palavra conhecida ou de uma idéia que se tem quando faltam seus signos — coisa que não se sabe mas queima: “Queimo! Queimo!” — ocorre o não domínio de si, e é a sombra vinda da morte, mesmo que se recupere um pouco da palavra que escapa. É essa mão no silêncio. É essa predação silenciosa. Escrever, encontrar a palavra, é, de repente, ejacular. É isso: uma retenção, uma contensão, uma chegada súbita.

É aproximar, não do fogo — “Queimo!” — mas do centro onde o fogo se inflama.

O poema é esse gozar. O poema é a palavra encontrada. O fazer corpo com a língua é o poema. Para dar uma definição precisa do poema, é preciso talvez concordar em dizer simplesmente: o poema é o contrário exato da palavra na ponta da língua.

*
 La poésie, le mot retrouvé, c'est le langage qui redonne à voir le monde, qui fait réapparaître l'image intransmissible qui se dissimule derrière n'importe quelle image, qui fait réapparaître le mot dans son blanc, qui réanime le regret du foyer toujours trop absent dans le langage qui l'aveugle, qui reproduit le court-circuit en acte au sein de la métaphore. Les images ont besoin de mots retrouvés comme les hommes, chez qui le langage est second, tombent perpétuellement sous la nécessité d'être réagencés par le langage — d'être de nouveau acquis à l'idée de langage, doivent retrouver le langage ; c'est-à-dire le vrai langage ; c'est-à-dire le langage où le réel est défaillant, où l'enfer remonte en même temps qu'Eurydice, où le sevrage les poursuit dans leur dos, où le désir de nouveau redresse le corps vers l'avant, érige ; c'est-à-dire le langage où le mot manque.

74

*
 Une des pensées auxquelles je dois le plus est celle de Kongsouen Long. Kongsouen Long vécut au temps des Tcheou, durant la période dite des Royaumes Combatants, au Tchao. Il était le contemporain de Timée. Ce que les anciens Chinois reprochaient à Kongsouen Long, c'était « de n'être d'aucune école ». Ce reproche peut se lire dans le *Lie-tseu*. J'ai traduit en 1977 une aporie de Kongsouen Long. Je l'ai commentée de nouveau en 1986. Par malheur, pour son destin, le « n'être d'aucune école » était une conséquence de sa pensée ; mais, par chance, pour sa pensée, cette conséquence de sa pensée est peut-être tout simplement une conséquence de la pensée, du fait de la défaillance. Il y a deux propositions qui ont été montrées du doigt comme « surprenantes » de la part de Kongsouen Long. Ce sont sans aucun doute les propositions décisives :

« Il existe des pensées qui dérivent de nulle part. »

75

« Il y a des méditations sans aboutissement. »

La larme, disent les bouddhistes, qui est située entre le langage et le réel ne peut être épuisée. C'est le Gange.

*
 Dans la nuit, le signe qu'il y a un rêve, c'est l'érection.

Dans le jour, dès qu'il y a érection, c'est le signe d'un rêve.

Dans la langue, dès qu'apparaissent des adjectifs nombreux, c'est le signe du sans langage. C'est le symptôme qui trahit la part maternelle, qui signale la nostalgie du réel d'avant le langage, qui indique le foyer rayonnant, c'est-à-dire la scène violente, c'est-à-dire le réel d'avant la réalité, c'est-à-dire le coït, c'est-à-dire l'hyperesthésie. C'est la nostalgie en acte de l'autre du langage, de l'objet introuvable, de l'image intransmissible et du nom sur le bout de la langue.

En société, chez celui qui veut penser

76

jusqu'au bout, le trouble de la pensée est le signe qui indique la névrose. On fixe quelque chose qu'on n'arrive pas à fixer. On pense sans cesse à un thème qu'on n'arrive pas à envisager. On se retrouve dans un état vis-à-vis duquel les mots n'arrivent pas à se pouvoir de sens. L'identité personnelle se construit comme une marée de combats contre ce blanc. C'est un saut contre cette limite. C'est un bond sans cesse renouvelé au fond de soi-même contre ce qui fait faux bond. L'identité personnelle n'est qu'un nom avantageux pour dire ce faisceau de lutes contre la catastrophe, contre la débâcle, contre l'implosion du plaisir, contre l'explosion de l'agressivité, contre le bon « heur ».

Sans cesse un au-delà inattingible nous tire à lui à l'intérieur du langage comme un vase communicant. Il ne peut être atteint par le langage. C'est ce dont la parole veut parler qui se tient sans cesse sur les lèvres mais, n'appartenant pas à la parole, se dérobe à son attraction. C'est une émotion qui dans la parole empêche la voix, qui revient aux

77

*

A poesia, a palavra reencontrada, é a linguagem que restitui a visão do mundo, que faz reaparecer a imagem intransmissível dissimulada atrás de toda imagem, que faz reaparecer a palavra em seu branco, que reanima o lamento do abrigo sempre demasiadamente ausente na linguagem que o cega, que reproduz o curto circuito, em ato, no seio da metáfora. As imagens precisam de palavras reencontradas, tal como os homens, para quem a linguagem é segunda, caem perpetuamente sob a necessidade de serem rearranjados pela linguagem – de serem novamente tomados pela linguagem, devendo reencontrar a linguagem; ou seja, a verdadeira linguagem; ou seja, a linguagem em que o real falha, em que o inferno sobe ao mesmo tempo que Eurídice, em que a separação os ameaça de perto, em que o desejo ergue novamente o corpo para frente, erige; ou seja, a linguagem em que a palavra falta.

*

Um dos pensamentos a que mais devo é o de Kong-souen Long. Kong-souen Long viveu no tempo dos Tcheou, durante o período chamado dos Reinos Combatentes, no Tchao. Era contemporâneo de Timeu. Os antigos chineses censuravam Kong-souen Long por ele “não ser de nenhuma escola”. Tal crítica pode ser lido em *Lie-tseu*. Traduzi, em 1977, uma aporia de Kong-souen Long. Comentei-a novamente em 1986. Infelizmente, para o seu destino, o “não ser de escola alguma” era uma consequência de seu pensamento; mas, felizmente, para o seu pensamento, essa consequência de seu pensamento seja talvez simplesmente uma consequência do pensamento, por causa da falha. Há duas proposições de Kong-souen Long que foram apontadas como “surpreendentes”. São, sem dúvida, as proposições decisivas:

“Existem pensamentos que provêm de lugar nenhum”.

“Há meditações que não chegam a lugar nenhum”.

A lágrima, dizem os budistas, que está situada entre a linguagem e o real, não se esgota. É o Ganges.

*

De a noite, o sinal de um sonho é a ereção.

De o dia, a ereção é o sinal de um sonho.

Na língua, o aparecimento de numerosos adjetivos é o sinal da ausência de linguagem. É o sintoma que trai a parte materna, que assinala a nostalgia do real de antes da linguagem, que indica o centro radioso, ou seja, a cena violenta, ou seja, o real de antes da realidade, ou seja, o coito, ou seja, a hiperestesia. É a nostalgia, em ato, do outro da linguagem, do objeto inencontrável, da imagem intransmissível e da palavra na ponta da língua.

Na vida social, para aquele que quer pensar até o fim, a perturbação do pensamento é o sinal que indica a neurose. Fixa-se algo que não se consegue fixar. Pensa-se incessantemente num tema que não se consegue considerar. Encontramo-nos num estado em que as palavras não chegam a se prover de sentido. A identidade pessoal se constrói como uma onda de combates contra esse branco. É um salto contra esse limite. Um salto sempre renovado, no fundo de si mesmo, contra o que salta. A identidade pessoal é somente um nome presunçoso para falar sobre esse conjunto de esforços contra a catástrofe, contra o desmoronamento, contra a implosão do prazer, contra a explosão da agressividade, contra a felicidade.

Incessantemente, um mais além inatingível nos puxa para o interior da linguagem como um vaso comunicante. Ele não pode ser alcançado pela linguagem. É o que a palavra quer dizer e que fica, sem cessar, nos lábios, mas, não pertencendo à fala, se furta à sua atração. É uma emoção que, na fala, impede a voz, que volta para

lèvres comme dans le mouvement de vomir et se rompt juste avant la parole : qui sans cesse est sur le bout de la langue, et non dans la langue. Ce jaillissement se perçoit dans l'abord de la parole elle-même, il ne séjourne pas dans la parole. Il est le temps de sidération qui précède la parole vraie. Il est ce temps suspendu. Il est ce suspens du temps qui affleure les lèvres dépourvues du langage. Il est cette mutation du chaos qui précède sans cesse le langage parce que le langage est acquis et ne renvoie qu'à des objets, ne désignant jamais sa source. Le mot grec de chaos lui-même dit la face qui se fend ; il dit la bouche humaine qui s'ouvre.

C'est pourquoi la notion d'évidence se tient toujours dans la sidération et cela jusque dans le rationalisme des classiques. Elle se tient dans le court-circuit, dans les retrouvailles avec le perdu. Jamais elle ne relève de la cruauté du langage. Et pourtant c'est dans le langage-sur-fond-de-silence qu'on peut veiller sur une floraison des mots vrais, des mots-du-bout-de-la-langue, permettant une

78

illumination interne sur les objets juste avant les objets, sur soi quand on n'a pas encore de soi, c'est-à-dire quand approche une conversion du monde parce que le réel y affleure en défaillant, en titubant, et se montre de nouveau disponible, nostalgique, dépossédé, carencé. C'est pourquoi c'est au langage qu'il revient d'être tout à coup « indisponible », et d'être subitement rétro-cédé dans la recherche du mot en carafe. C'est du langage lui-même que le locuteur se découvre subitement sevré, en totalité sevré. Et c'est quand le tout du langage tourne court, à proportion qu'il a failli, que le mot vrai peut surgir. Alors ce mot dit plus qu'il ne signifie, et il montre plus qu'il n'exprime. Le mot vrai est la clé qui déverrouille un espace beaucoup plus vaste que le pêne dans la serrure qui se retire de la gâche, que la porte qu'il ouvre. C'est le mot retrouvé qui est le sésame, non pas en tant que mot, mais en tant qu'il restitue à la scène intransmissible, qu'il ouvre au « bout » de la langue, qu'il engage au réel. Curieusement, une fois nés, après que

79

les êtres-de-langage (les hommes) sont passés à la langue, le langage est la seule néogenèse pour la vie à la condition qu'il défaille.

TROISIÈME PARTIE

Ce qu'on appelle « l'arrêt sur image », c'est le moment, c'est le *moment* quand il devient immobile. C'est le temps que la faille du langage suspend. C'est quand le film devient photo. Aristote dit que chez l'homme la partie comprise entre les cheveux et le cou s'appelle « prosopon », c'est-à-dire ce qui se présente de soi au regard d'autrui. « Parce que l'homme est le seul animal qui se tienne droit, ajoute Aristote, qui regarde de face, qui émette sa voix en face, il est le seul à avoir un visage. »

Il se trouve que Méduse est l'unique déesse dont le masque est celui de la face humaine. Le masque de Méduse est la face humaine

80

féminine, vue de face, bouche grande ouverte. C'est la face de la mort dans le hurlement de terreur.

Le masque à face humaine hurle pour ne pas rejoindre la tête creuse, la tête désertée du regard, immobile, écharnée, silencieuse des têtes sans visage. Les têtes sans visage, ce sont les morts.

L'occupation intérieure qui s'empare intensément de la femme qu'on aime plus que soi, troublant son regard, suscite toujours un mouvement de recul.

Elle était une statue. Elle était belle.

La concentration de son regard, comme il passait loin au-dessus de nous, faisait trembler la lumière.

Quand le vaisseau d'Ulysse s'engagea devant l'île où vivaient les Sirènes, la brise qui le poussait tomba. Subitement, plus une

81

os lábios como no movimento do vômito e se explode exatamente antes da palavra: que, sem cessar, está na ponta da língua, e não na língua. Esse jorro se percebe no acesso à própria palavra, não permanece na palavra. É o tempo de sideração que precede a palavra verdadeira. É esse tempo suspenso. É esse suspense do tempo que aflora aos lábios desprovidos de linguagem. É essa mutação do caos que precede sem cessar a linguagem, porque a linguagem é adquirida e remete somente a objetos, não designando nunca a sua fonte. A própria palavra grega caos fala da face que se fende, fala da boca humana que se abre.

É por isso que a noção de evidência se mantém sempre na sideração, até mesmo no racionalismo dos clássicos. Mantém-se no curto circuito, nos reencontros com o perdido. Nunca procede da crueza da linguagem. E, no entanto, é na linguagem-sobre-fundo-de-silêncio que se pode velar a floração das palavras verdadeiras, das palavras-da-ponta-da-língua, permitindo uma iluminação interna sobre os objetos exatamente antes dos objetos, sobre si mesmo quando ainda não há si mesmo, ou seja, quando aproxima uma conversão do mundo porque o real aí aflora falhando, titubeando, e se mostra novamente disponível, nostálgico, despossuído, carente. É por isso que cabe à linguagem ser subitamente “indisponível”, e estar subitamente retrocedida até a palavra retida. É da própria linguagem que o locutor se descobre subitamente separado, completamente. E é quando o todo da linguagem dá uma guinada, à proporção que falha, que a palavra verdadeira pode surgir. Então, essa palavra diz mais do que ela significa e mostra mais do que exprime. A palavra verdadeira é a chave que abre um espaço muito mais vasto que a lingueta na fechadura que se retira da mola, que a porta que ela abre. A palavra encontrada é o sésamo, não tanto enquanto palavra, mas na medida em que ela conduz à cena intransmissível, que ela abre à “ponta” da língua, que engaja ao real. Curiosamente, uma vez nascidos, depois que os seres-de-linguagem (os homens) passaram à língua, a linguagem é a única neogênese para a vida, com a condição de que falhe.

TERCEIRA PARTE

O que chamamos “congelar a imagem” é o momento, é o *movere* quando ela se torna imóvel. É o tempo em que a falha da linguagem suspende. É quando o filme se torna foto. Aristóteles diz que, no homem, a parte compreendida entre os cabelos e o pescoço chama-se “prosopon”, isto é, o-que-se-apresenta-de-si-ao-olhar-de-outrem. “Pois o homem é o único animal que fica em pé, acrescenta Aristóteles, que olha na face, que emite sua voz em face de si, é o único a ter um rosto”.

Acontece que a Medusa é a única deusa cuja máscara é a da face humana. A máscara da Medusa é a face humana feminina, vista de frente, boca totalmente aberta. É a face da morte no urro de terror.

A máscara da face humana urra para não se deparar com a cabeça vazia, a cabeça exilada do olhar, imóvel, descarnada, silenciosa das cabeças sem rosto. As cabeças sem rosto são a dos mortos.

*

A ocupação interior que se apodera intensamente da mulher a quem se ama mais que a si mesmo, perturbando-lhe o olhar, suscita sempre um movimento de recuo.

Ela era uma estátua. Era bela.

A concentração de seu olhar, fixando-se ao longe, sobre nós, tremeluzia.

*

Quando a embarcação de Ulisses atracou na ilha onde viviam as Sereias, a brisa que a movimentava diminuiu. Subitamente, nenhuma

vague ne froissa la surface de la mer. Le navire s'immobilisa alors dans la lumière — dans une « pluie d'or » — et Ulysse attaché au mât d'emplanture se suspendit aux lèvres des Sirènes.

Les Sirènes sont les Méduse du coït érotique. Les Gorgones sont les Sirènes du cri thanatique.

Ma mère nous faisait taire. Elle s'acharnait sur le mot qu'elle avait sur le bout de la langue et qu'elle contraindrait d'une manière ou d'une autre à revenir. Tétanisée, elle s'efforçait de repêcher au fond d'elle-même une étymologie. Masquée, crispée sur sa recherche, elle essayait de reproduire une dérivation philologique, restituant les étapes en émettant des sons qui paraissaient invraisemblables. Elle disait « sykolon », elle disait « ficato » et à la suite d'une longue série de borborygmes qui bouleversaient son visage, au terme d'une longue série de modifications inintelligibles, grecque, romaine, impé-

82

la mère qui recherche un mot

riale, mérovingienne, italienne, picarde, elle arrivait à « foie ». Nous étions médusés. Elle remontait les mots du fond des âges. Maman poussait des grognements plus enfantins et plus hétéroclites que nous n'étions capables d'en faire naître. Elle était magicienne. Elle disait « homo » et, ses lèvres se contractant, sa bouche se dilatant, la forme s'accroissant, on débouchait sur « on ». Elle commençait par la chose — « rem » — on arrivait à « rien ».

Ma mère cherchant à rattraper la forme perdue, ma mère s'échinant à recouvrer le verbe ancien qui expliquerait tout, ma mère cherchant son mot devenait l'apparence d'elle-même, comme si la recherche, en immobilisant les traits, en fixant le regard, imposait son masque sur le visage — un masque en tout point ressemblant, sinon la vie.

La face s'est pétrifiée dans sa concentration. Elle s'est figée dans la recherche et dans la frustration. Elle n'est plus mobile. Le

83

trous
Recherche le mot
en
mas
de la regard
de la
mère

non-vivant l'a envahie. La face de celle qui cherche le nom qui est sur le bout de sa langue n'a plus de visage.

Je ne pouvais détacher mon regard de ce masque dont l'âme était partie dans l'autre monde à la recherche d'un mot. Comme si j'attendais anxieusement et le retour de l'âme dans le corps, dans la mobilité, dans le sourire, dans la chaleur de la vie, dans la douceur du regard, et le retour du mot dans le plaisir sonore à le proférer, puis à le répéter dans la joie de l'évidence, une fois retrouvé.

Il semble que je rapporte tout à ce regard perdu et au mot qui s'y cherche. Je fonds tout à la fixité de ce regard perdu parce que tout en moi vient s'y fondre. Je détournais mon regard des ruines. Je me fondais à ce silence et à ce dénuement. On entendait les sirènes des bateaux qui rentraient au port. Maman cherchait un mot. Maman était absente. Son visage était un masque. La mère absente fut le cœur de ma vie. Je n'ai pas fait

84

voué de silence. J'ai été voué bien plus que je ne me suis voué à ce guet de langue perdue. La musique est cela en moi. Ecrire est cela en moi. La crispation sur la vengeance (devenir le nom qu'on cherche, devenir soi-même l'idéal de cette langue perdue, devenir le héros de la lutte primitive, devenir Persée et comme lui s'encapuchonner du chapeau en peau de chien du dieu des morts dans le désir irrévocable, beaucoup plus qu'irrésistible, d'affronter Méduse, de tenir tête, front à front, à la face à face féminine et humaine). Cette crispation sur l'objet à trouver, sur le mot qui fait défaut, sur la mort de l'autre le jour où les conditions du châtiment seront réunies, sur la rhétorique (qui n'est autre chose, selon Aristote, que la recherche du discours capable d'agenouiller l'auditeur, et plus simplement, selon les déclamateurs romains, la recherche de la phrase qui tue), sur la peinture antique, sur l'instant de la jouissance sexuelle, sur le livre, tout ce qui me fait vivre de façon désordonnée se confond dans ce visage qui abandonne le visage et se transforme en face

85

Rhétorique

onda estremecia a superfície do mar. O navio se imobilizou, então, na luminosidade — numa “chuva de ouro” — e Ulisses preso ao mastro ficou suspenso aos lábios das Sereias.

As Sereias são a Medusa do coito erótico. As Górgonas são as Sereias do grito tanático.

*

Minha mãe nos fazia calar. Ela se obstinava na palavra que tinha na ponta da língua e que obrigava, de uma maneira ou outra, a voltar. Tetanizada, esforçava-se para pescar no fundo de si mesma uma etimologia. Com uma máscara de crispação nessa procura, tentava reproduzir uma derivação filológica, retomando as etapas com a emissão de sons que pareciam inverossímeis. Dizia “sykolon”, dizia “ficato” e na seqüência de uma longa série de borbórismos que modificavam seu rosto, ao fim de uma série de modificações ininteligíveis, em grego, românico, imperial, merovíngio, italiano, picardo, ela chegava a “fígado”. Ficávamos medusados. Ela trazia as palavras do fundo das eras. Mamãe emitia grunhidos mais infantis e mais heteróclitos do que éramos capazes de criar. Ela era mágica. Dizia “homo” e seus lábios se contraindo, sua boca se dilatando, a forma se acentuando até chegar a “on”. Ela começava pela coisa — “rem” — chegava-se a “rien” (a nada).

*

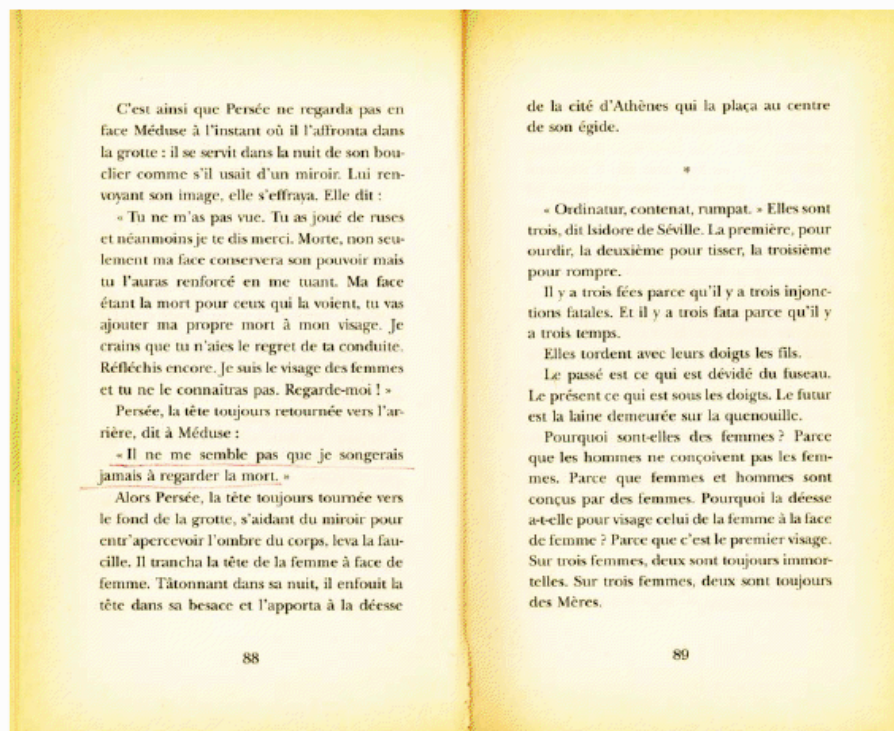
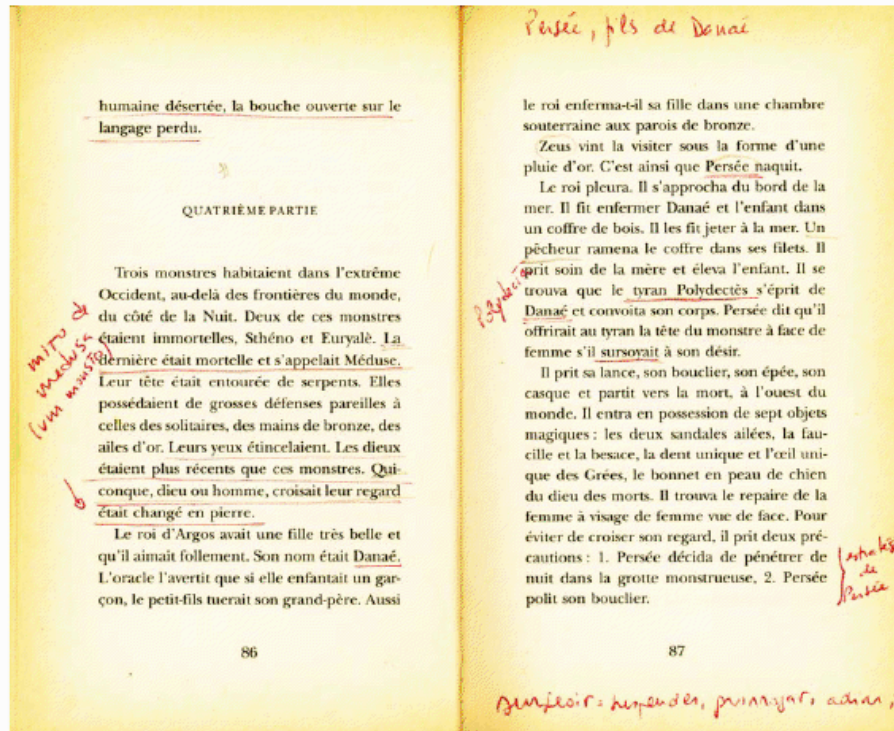
Minha mãe procurando recuperar a forma perdida, minha mãe se esforçando para resgatar o verbo antigo que explicaria tudo, minha mãe procurando sua palavra reencontrava sua própria aparência, como se a procura, imobilizando os traços, fixando o olhar impusesse sua máscara sobre o rosto — uma máscara totalmente semelhante à própria vida.

O rosto se petrificou em sua concentração. Ela se congelou na procura e na frustração. Perdeu a mobilidade. O não vivo a invadiu. A face de quem procura a palavra que está na ponta da língua não tem rosto.

Eu não podia afastar meu olhar dessa máscara cuja alma partira para outro mundo à procura de uma palavra. Como se eu esperasse ansiosamente tanto a volta da alma ao corpo, com a mobilidade, com o sorriso, com o calor da vida, com a dor do olhar, quanto a volta da palavra com o prazer sonoro de proferi-la, depois de repeti-la com a alegria da evidência, uma vez reencontrada.

*

Parece que toda minha convergência é esse olhar perdido e a palavra que aí se procura. Tudo para mim está fundamentado na fixidez desse olhar perdido, porque em mim tudo aí se desfaz. Desviava meu olhar das ruínas. Construía-me nesse silêncio e nessa nudez. Ouviam-se as sirenes das embarcações que entravam no porto. Mamãe procurava uma palavra. Mamãe estava ausente. Seu rosto era uma máscara. A mãe ausente foi o coração de minha vida. Não fiz voto de silêncio. Fui predestinado muito mais que me predestinei a essa espreita da língua perdida. A música é isso em mim. Escrever é isso em mim. A crispação da vingança (tornar-se a palavra que se procura, tornar-se o ideal dessa língua perdida, tornar-se o herói da luta primitiva, tornar-se Perseu e como ele se encapuzar com o chapéu de pele de cão do deus dos mortos, movido pelo desejo irrevogável, muito mais do que irresistível, de afrontar a Medusa, de resistir, face a face, ao face a face feminino e humano). Essa crispação em relação ao objeto a ser encontrado, à palavra que falta, à morte do outro no dia em que as condições do castigo estiverem reunidas, à retórica (que não é nada mais para Aristóteles do que a procura do discurso capaz de fazer o ouvinte ajoelhar, e, mais simplesmente, segundo os declamadores romanos, a procura da frase que mata), à pintura antiga, ao gozo sexual, ao livro, tudo o que me faz viver de maneira desordenada se confunde nesse rosto que abandona a face e se transforma na face



humana desertificada, com a boca aberta em direção à linguagem perdida.

QUARTA PARTE

Três monstros habitavam no extremo Ocidente, além das fronteiras do mundo, nos domínios da Noite. Dois desses monstros eram imortais, Esteno e Euríale. A última era mortal e se chamava Medusa. Suas cabeças eram rodeadas de serpentes. Possuíam poderosas defesas como as dos javalis, mãos de bronze, asas de ouro. Seus olhos faiscavam. Os deuses eram mais recentes do que esses monstros. Qualquer um, deus ou homem, que cruzasse seus olhares se transformava em pedra.

O rei de Argos tinha uma filha muito bela a quem amava loucamente. Seu nome era Dânae. O oráculo o advertiu de que, se ela concebesse um menino, o neto mataria o avô. Assim, o rei encerrou sua filha num quarto subterrâneo com paredes de bronze.

Zeus veio visitá-la sob a forma de uma chuva de ouro. Foi assim o nascimento de Perseu.

O rei chorou. Aproximou-se da beira-mar. Mandou encerrar sua filha e a criança num cofre de madeira. Mandou jogá-los no mar. Um pescador trouxe o cofre em sua rede. Tomou conta da mãe e educou a criança. Aconteceu de o tirano Polidecte se apaixonar por Dânae e cobiçar seu corpo. Perseu disse que ofereceria ao tirano a cabeça do monstro com rosto de mulher, se ele renunciasse a seu desejo.

Tomou sua lança, seu escudo, sua espada, seu capacete e partiu para a morte, a oeste do mundo. Tomou posse de sete objetos mágicos: duas sandálias aladas, uma foice e um alforje, o dente único e o olho único das Gréias, o gorro de pele de cão do deus dos mortos. Encontrou o covil da mulher com rosto de mulher visto de frente. Para evitar cruzar seu olhar, tomou duas precauções: 1. Perseu decidiu penetrar à noite na gruta monstruosa, 2. Perseu poliu seu escudo.

É assim que Perseu não olhou de frente a Medusa no instante em que a afrontou na gruta: serviu-se de noite de seu escudo, como se usasse um espelho. Devolvendo-lhe a imagem, ela se assustou e disse:

“Tu não me viste. Usaste de truques e apesar disso agradeço-te. Morto, não só meu rosto conservará seu poder, mas tu o terás reforçado, matando-me. Se meu rosto é a morte para os que o vêem, irás acrescentar minha própria morte à minha face. Temo que te arrependas de tua conduta. Reflete. Sou o rosto das mulheres e tu não o conhecerás. Olha-me!”.

Perseu, com a cabeça sempre virada para trás, disse à Medusa:

“Parece-me que jamais sonharei em olhar a morte”.

Então, Perseu, sempre com a cabeça virada para o fundo da gruta, servindo-se do espelho para vislumbrar a sombra do corpo, levantou a foice. Partiu a cabeça da mulher com rosto de mulher. Tateando em sua noite, escondeu a cabeça em seu gorro e levou-a à deusa da cidade de Atenas, que a colocou no centro de sua égide.

*

“Ordinatur, contenat, rumpat”. Elas são três, disse Isidoro de Sevilha. A primeira, para urdir; a segunda, para tecer; a terceira, para cortar.

Há três fadas porque há três injunções fatais. E há três *fata* porque há três tempos.

Elas torcem o fio com seus dedos.

O passado é o que é desenrolado do fuso. O presente é o que está sob os dedos. O futuro é a lã que fica sobre a roca.

Por que elas são mulheres? Porque os homens não concebem as mulheres. Porque mulheres e homens são concebidos por mulheres. Por que a deusa tem como rosto o da mulher com rosto de mulher? Porque é o primeiro rosto. De três mulheres, duas são sempre imortais. De três mulheres, duas são sempre Mães.

Pourquoi les femmes deviennent-elles des Mères ? Pourquoi les femmes font-elles des enfants ? Les Mères font des enfants pour repousser la mort dans la chaîne des générations. Elles passent le relais qui brûle les doigts dès qu'elles les ont approchés du centre du foyer vivant. Elles passent le relais de ce qui les horrifie ; elles passent l'image de ce qui ne peut être vu en face ; elles reflètent la face qui n'a pas de visage. Elles confient le soin de hurler à des plus jeunes parce qu'elles n'ont pas le courage d'assumer seules l'enfer, parce qu'elles n'ont jamais témoigné du désir d'interrompre le cours du cri de la mort. Les Pères transmettent un nom qui par lui-même ne signifie rien. Ils reflètent le langage. Les femmes déplacent le poids de la mort sur le dos des enfants qu'elles font dans la douleur, la bouche ouverte, hurlantes. Elles passent l'origine. Les Pères transmettent le nom. Les Mères transmettent le hurlement.

90

*
Ce qui est sous les doigts, ce qui est sur les lèvres, ce qui est sous les yeux, cela fait trois. Ce sont les Parques, les Sphinges, les Sirènes ou les Gorgones. D'un côté les voix de perdition. De l'autre les regards sidérants. Ce sont toujours des femmes parce que les Mères sont toujours des femmes.

La sidération du regard devant l'objet qui est en trop, l'objet qui augmente, l'objet de la métamorphose, l'objet qui indique le rêve, n'a rien à voir avec la sidération devant le langage qui manque. Persée peut retourner contre le regard de Méduse son pouvoir de mort. L'absence à soi dans la recherche d'un souvenir qui échappe à la volonté de celui qui entend le recouvrer ne peut être retournée. Ce qui échappe ne peut même pas être reflété. Il ne peut être vu dans la réalité, ni vu dans un miroir. C'est Mélusine. Comme dans la conception, comme dans l'extrême enfance, la peau qui sépare soi et monde n'est pas faite. Cette peau défaite est la défaillance. Le mot est égaré en soi ou hors de soi,

91

continûment. Comme une mouche, disait Catherine de Médicis dans sa folie. Comme la musique — qui ne connaît ni extérieur ni intérieur et contre laquelle aucune peau, aucune paupière ne protège. Parce que aucune paupière ne se baisse sur l'oreille.

*
Les Gorgones sont toujours représentées de face, comme le sexe féminin. Ce sont les sidérants.

Les Silènes sont toujours représentés de profil, comme le sexe masculin. Ce sont les fascinants.

*
Devant la Sphinge, il faut savoir répondre ou mourir. À la présence d'esprit s'oppose l'esprit de l'escalier. Comment répondre à l'énigme et, en quelque sorte, lui retourner le miroir ? En ayant le temps du retour pour chaque mot qui est sur le bout de la langue devenu bout de papier : c'est écrire. Écrire,

92

définition d'écriture

c'est prendre le temps du perdu, prendre le temps du retour, s'associer au retour du perdu. Alors l'émotion a le temps de ranimer le souvenir ; le souvenir a le temps de revenir ; le mot a le temps d'être retrouvé ; l'origine a le temps de sidérer de nouveau ; la face retrouve un visage.

*
Entre le plaisir et le désir, nous veillons. Durant la veille — qui est un rêve diurne — nous écrivons. Nous cherchons des mots. Nous trompons le dénuement en cherchant des mots. Chrétien de Troyes est le seul romancier de notre langue à avoir dénombré dans ses romans ces énigmes, ces scènes de « songeurs villants », ces oublis, ces pâmoussons, ces distractions ou ces rêves debout, ces crises de mutisme inopinées, ces moments d'abandon au vide, ces souvenirs confus et qu'on ne parvient pas à débrouiller en dépit de l'angoisse qui les visite par bouffées, ces stupeurs, ces néants, ces défaillances, ces courtes extases.

93

Por que as mulheres se tornam Mães? Por que as mulheres fazem crianças? As mulheres fazem crianças para expulsar a morte da cadeia das gerações. Elas relançam aquilo que queima os dedos, no momento que os aproximam do centro da lareira viva. Relançam aquilo que as horroriza; relançam a imagem do que não pode ser visto de frente; elas passam adiante o rosto que não tem rosto. Elas confiam o cuidado de urrar aos mais jovens, porque não têm coragem de assumir sozinhas o inferno, porque elas nunca testemunharam o desejo de interromper o curso do grito da morte. Os Pais transmitem um nome que por si só nada significa. Eles passam adiante a linguagem. As mulheres deslocam o peso da morte sobre os ombros das crianças que fazem com dor, com a boca aberta, urrando. Elas transmitem a origem. Os pais transmitem o nome. As Mães transmitem o urro.

*

O que está sob os dedos, o que está sobre os lábios, o que está sob os olhos somam três. As Parcas, as Esfíngeres, as Sereias ou as Górgonas. De um lado, as vozes de perdição. Do outro, os olhares siderantes. São sempre mulheres, porque as Mães são mulheres.

A sideração do olhar diante do objeto que está a mais, o objeto que aumenta, o objeto da metamorfose, o objeto que indica o sonho não têm nada a ver com a sideração diante da linguagem que falta. Perseu pode fazer voltar contra o olhar da Medusa seu poder de morte. A ausência de si na procura de uma lembrança que escapa à vontade daquele que decide reavê-la não pode retornar. O que escapa não pode nem ser refletido. Não pode ser visto na realidade, nem no espelho. É a Melusina. Como na concepção, como na extrema infância, a pele que separa o eu e o mundo não é feita. Essa pele não feita é a falta. A palavra se perde em si ou fora de si, continuamente. Como uma mosca, dizia Catarina de Médicis em sua loucura. Como a música — que não conhece nem exterior nem interior e contra a qual nenhuma pele, nenhuma pálpebra protege. Porque nenhuma pálpebra se fecha sobre a orelha.

*

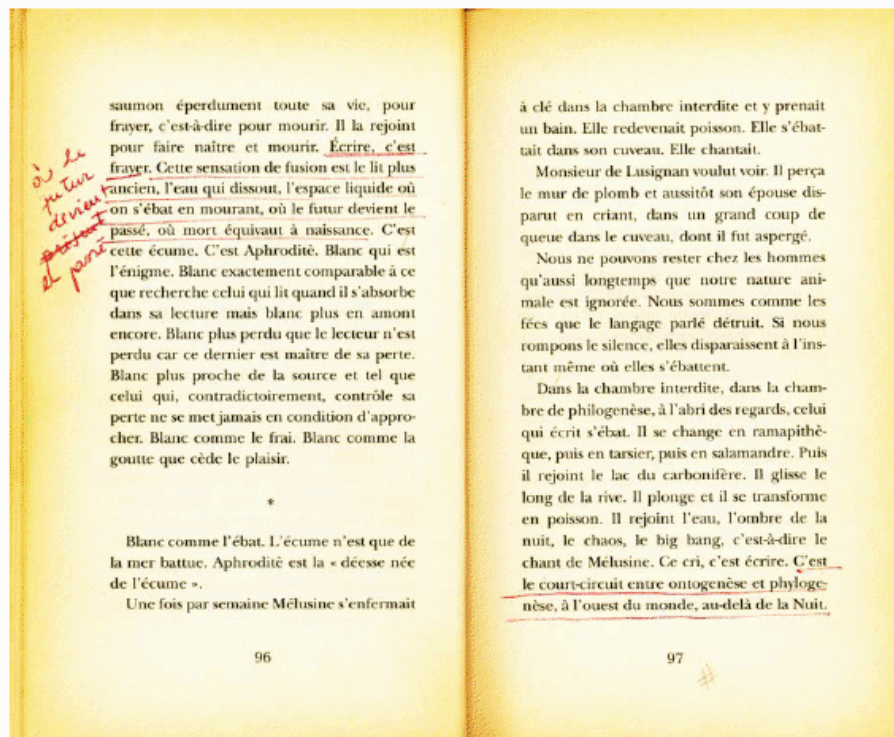
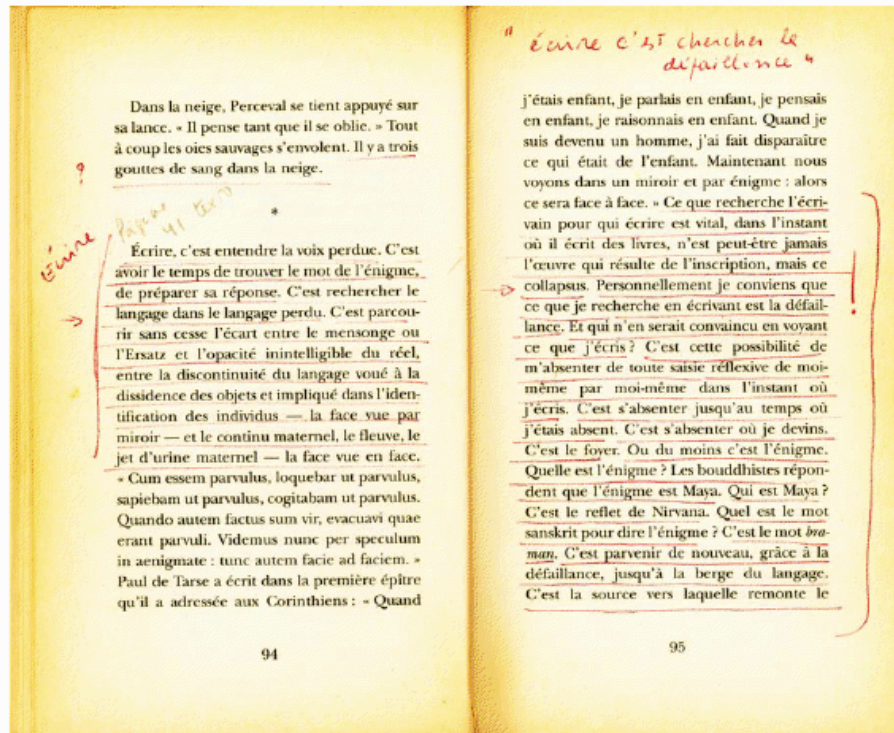
A Górgonas são sempre representadas de frente, como o sexo feminino. São as siderantes. Os Silenos são sempre representados de perfil, como o sexo masculino. São os fascinantes.

*

Diante da Esfinge, é preciso saber responder ou morrer. À presença de espírito se opõe a lentidão de espírito. Como responder ao enigma e, de certa forma, voltar-lhe o espelho? No tempo de passagem de cada palavra que está na ponta da língua para a ponta de papel: isso é escrever. Escrever é tomar o tempo do perdido, tomar o tempo do retorno, associar-se ao retorno do perdido. Então a emoção tem o tempo de reanimar a lembrança; a lembrança tem o tempo de retornar; a palavra tem o tempo de ser reencontrada; a origem tem o tempo de siderar novamente; a face encontra um rosto.

*

Entre o prazer e o desejo, velamos. Durante a vigília — um sonho diurno — escrevemos. Procuramos palavras. Enganamos o desnudamento procurando palavras. Chrétien de Troyes é o único romancista de nossa língua a ter enumerado em seus romances esses enigmas, essas cenas de “songears villants”, esses esquecimentos, esses desvanecimentos, essas distrações ou devaneios, essas crises inopinadas de mutismo, esses momentos de abandono no vazio, essas lembranças confusas que não conseguimos elucidar, apesar das ondas de angústia que as visita, esses estupores, esses nada, essas falhas, esses êxtases breves.



Na neve, Percival apóia-se sobre sua lança. “*Il pense tant que il se oblie*” [Ele pensa tanto que se esquece]. Subitamente, os gansos selvagens voam. Há três gotas de sangue na neve.

*

Escrever é ouvir a voz perdida. É ter o tempo de encontrar a palavra do enigma, de preparar sua resposta. É procurar a linguagem na linguagem perdida. É percorrer incessantemente a distância entre a mentira ou o *Ersatz* e a opacidade ininteligível do real, entre a descontinuidade da linguagem consagrada à dissidência dos objetos e implicada na identificação dos indivíduos — a face vista pelo espelho — e o contínuo materno, o rio, o jato de urina materno — a face vista de face. “Cum essem parvulus, loquebar ut parvulus, sapiebam ut parvulus, cogitabam ut parvulus. Quando autem factus sum vir, evacuavi quae erant parvuli. Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem”. Paulo de Tarso escreveu na primeira epístola aos Coríntios: “Quando eu era criança, falava como criança, pensava como criança, raciocinava como criança. Quando me tornei homem, fiz desaparecer o que era próprio da criança. Agora vemos em espelho e por enigma: depois, veremos face a face”. O que procura o escritor para quem escrever é vital, no momento em que escreve livros, talvez não seja nunca a obra que resulta da inscrição, mas esse colapso. Pessoalmente, admito que o que procuro ao escrever é a falha. E quem não se convenceria disso vendo o que escrevo? É essa possibilidade de me ausentar de toda apreensão reflexiva de mim mesmo, por mim mesmo, no instante em que escrevo. É ausentar-se até ao tempo em que eu estava ausente. É ausentar-se onde me tornei. É o lar. Ou, ao menos, é o enigma. Qual é o enigma? Os budistas respondem que o enigma é Maya. Quem é Maya? É o reflexo do nirvana. Qual é a palavra sânscrita para dizer o enigma? É a palavra *braman*. É chegar novamente, graças à falha, à beirada da linguagem. É a fonte em direção da qual sobe loucamente o salmão durante toda a sua vida para desovar, isto é, para morrer. Ele a encontra para fazer nascer e morrer. Escrever é dar vida e morrer. Essa sensação de fusão é o leite mais antigo, a água que dissolve, o espaço líquido no qual se debate ao morrer, em que o futuro se torna passado, em que morte equivale a nascimento. É essa espuma. É Afrodite. Branco que é enigma. Branco comparável exatamente ao que aquele que lê procura quando se absorve em sua leitura, entretanto mais branco ainda porque contra a corrente. Branco mais perdido que o leitor, pois este último é mestre de sua perda. Branco mais próximo da fonte e como aquele que, contraditoriamente, controla sua perda, nunca se permite se aproximar demais. Branco como na fecundação. Branco como a gota que o prazer cede.

*

Branco como o embate. A espuma não é mais que o mar que se debate. Afrodite é a “deusa nascida da espuma”.

Uma vez por semana. Melusina se trancava no quarto proibido onde tomava um banho. Voltava a ser peixe. Debatia-se em sua cuba. Cantava.

O Senhor de Lusignan quis ver. Furou a parede de chumbo e imediatamente sua esposa desapareceu gritando, com um forte golpe de cauda na cuba que o molhou.

Não podemos permanecer muito tempo entre os homens ignorando nossa natureza animal. Somos como as fadas que a linguagem falada destrói. Se rompemos o silêncio, elas desaparecem no mesmo momento em que se debatem.

No quarto proibido, no quarto da filogênese, protegido dos olhares, aquele que escreve se debate. Transforma-se em ramapiteco, depois em tarseiro, depois em salamandra. Depois volta para o lago carbonífero. Desliza ao longo das margens. Mergulha e se transforma em peixe. Retorna para a água, para a sombra da noite, o caos, o big bang: o canto de Melusina. Esse grito é escrever. É o curto-circuito entre ontogênese e filogênese, a oeste do mundo, para além da Noite.

CINQUIÈME PARTIE

« Praeterit enim figura hujus mundi. »
 Sans cesse il n'y a pas de monde au lieu où nous vivons. Sans cesse la figure du monde est passée. Sans cesse le langage fait défaut. Sans cesse celle qu'on aime se réduit à un rêve. Sans cesse les souvenirs ne sont que des pierres.

« Hoc itaque dico, fratres : Tempus breve est. Qui habent uxores, tanquam non habentes sint. Qui flet, tanquam non flet. Qui utuntur hoc mundo, tanquam non utuntur. Praeterit enim figura hujus mundi. »
 (Je vous le dis, frères : Le temps se fait court. Que ceux qui ont femme vivent comme s'ils n'en avaient pas. Ceux qui pleurent, comme s'ils ne pleuraient pas. Ceux qui usent de ce monde, comme s'ils n'en usaient pas. Car la figure de ce monde est passée.) Dès l'instant où je découvre que le langage manquait, je

découvris le rêve des mots vrais sur fond de silence — comme des îles sur la mort — qui font trembler celui qui les dit de désir ou qui l'enrouent absurdement et le font fondre dans les larmes.

*

Ce petit traité qui concerne Méduse n'est qu'un morceau de ma vie.

Le conte, au contraire de ma vie, est un morceau qui est resté du rêve.

*

Tout rêve est impossible : mais ils n'existent pas, les rêves qui sont possibles. C'est sa surprise qui fige le visage et le dresse. C'est le rêve qui persiste à rêver sous le langage, dessous le langage, en dédaignant l'Ersatz. Un livre qui eût ouvert la porte sur du réel jamais vu dans une langue qui fût une surprise, qui prit soudain à la gorge au point qu'elle fit mal, ou bien qui fût tout à coup si douce ou si somptueuse ou si digressive

qu'elle prit de vitesse l'esprit dans la jouissance inopinée. Toute jouissance est ce qui prend de court. Ce qui est attendu d'un écrivain n'est pas seulement inconnu à celui qui l'attend mais est inconnu à celui qui rédige, tant il est vrai que quelque chose qui n'est pas un objet ne saurait jamais être un projet. Celui qui écrit plonge dans le mot absent pour retrouver quelque chose qui ignore le langage, qui n'est ni bon ni beau, qui terrifie le langage et passionne les jours, qui attaque pour attaquer, qui mâit, qui n'est pas dans ce qui est, qui fraie, qui fraie et qui effraie, qui dérange les morts qui sont dans les enfers, qui rompt avec l'ordre qui lui précède, qui rompt avec les vivants qui lui coexistent, qui vit pour vivre.

Il rompt avec ce qui est ; il aime rompre ; il aime haïr le visible. Il se consacre passionnément à ce que tous les autres que lui ignorent de lui. Il se consacre à la chose qui n'est jamais un objet, au livre ouvert comme la bouche est ouverte sur le mot défaillant qu'elle est sur le point de recouvrer, qu'elle va ressusciter plus vivant que si elle l'avait su.

Comme les marins d'Ulysse, dans le vent tombé, il rame. Tout passe. « Linguae cessant. Scientia destruetur. » (Les langues ? Elles se taïront. La science ? Elle disparaîtra.) C'est sans cesse rapatrier le monde dans l'avant-monde, sans cesse revivre, redonner vie, reconfier à l'amont, revivifier la vie, réilluminer le soleil. Celui qui écrit recherche l'illumination.

"Sentio legem"
 = imperativo

C'est cet étincellement du regard déserté qui se lève et qui cherche. Je suis voué à cet étincellement, à l'érection de ce visage sevré du langage. « Sentio legem. » Je sens une loi.

*

« Sentio legem. » Je sens une loi. C'est ce regard. Ce sont ces sourcils qui se froncent. C'est cette main qui s'élève devant la bouche silencieuse et qui fait faire silence autour de la femme à face de face qui cherche.

La loi c'est le regard

*

QUINTA PARTE

“*Praeterit enim figura hujus mundi*”. Sem cessar não há mundo no lugar onde vivemos. Sem cessar a figura do mundo passou. Sem cessar a linguagem falta. Sem cessar aquela que amamos se reduz a um sonho. Sem cessar as lembranças são somente pedras.

“*Hoc itaque dico, frates: Tempus breve est. Qui habent uxores, tanquam non habentes sint. Qui flent, tanquam non flentes. Qui utuntur hoc mundo, tanquam non utuntur. Praeterit enim figura hujus mundi*”. (Eu vos digo, irmãos: o tempo corre. Que aqueles que têm esposa vivam como se não as tivessem. Aqueles que choram, como se não chorassem. Aqueles que usufruem desse mundo, como se não usufruíssem. Pois a figura desse mundo passou). A partir do instante em que descobri que a linguagem faltava, descobri o sonho das palavras verdadeiras no fundo do silêncio — como ilhas sobre a morte — que fazem tremer aquele que as diz com desejo ou que as enrouquecem absurdamente e o fazem desmanchar em lágrimas.

*

Este pequeno tratado sobre a Medusa é apenas um pedaço de minha vida.
O conto, ao contrário de minha vida, é um pedaço que restou do sonho.

*

Todo sonho é impossível: ora, não existem sonhos possíveis. É sua própria surpresa que imobiliza o rosto e o ergue. É o sonho que insiste em sonhar sob a linguagem, embaixo da linguagem, desdenhando o *Ersatz*. Um livro que tivesse aberto a porta sobre o real jamais visto numa língua, que fosse uma surpresa, que cerrasse subitamente a garganta a ponto de doer, ou bem que fosse subitamente tão doce ou tão suntuosa ou tão digressiva que tomasse rapidamente o espírito no gozo inopinado. Todo gozo é o que surpreende. O que se espera de um escritor não é somente desconhecido para quem o espera, mas é desconhecido para quem redige, tanto é verdade que cada coisa que não é um objeto não poderia jamais ser um projeto. Aquele que escreve mergulha na palavra ausente, para encontrar algo que ignora a linguagem, que não é bom, nem belo, que aterroriza a linguagem e apaixona os dias, que ataca por atacar; que nasce, que não está naquilo que é, que abre caminho, abre caminho e apavora, perturba os mortos nos infernos, rompe com a ordem preexistente, rompe com os vivos que com ele coexistem, que vive por viver.

Rompe com o que é; ama romper; ama odiar o visível. Consagra-se apaixonadamente ao que todos os outros, que não ele, ignoram sobre ele. Consagra-se à coisa que nunca é um objeto, ao livro aberto como a boca aberta sobre a palavra que falta, que ela está para recuperar; que vai ressuscitar mais viva que se ela a soubesse.

Como os marinheiros de Ulisses, ele rema quando não há vento. Tudo passa. “*Linguae cessabunt. Scientia destruetur*”. (As línguas? Calar-se-ão. A ciência? Desaparecerá). É repatriar sem cessar o mundo para o antes do mundo, é reviver sem cessar, restituir vida, confiar na nascente, revivificar a vida, re-iluminar o sol. Aquele que escreve busca a iluminação.

*

É essa cintilação do olhar desertado que se ergue e que procura. Sou consagrado a essa cintilação, à ereção desse rosto privado da linguagem. “*Sentio legem*”. Sinto uma lei.

*

“*Sentio legem*”. Sinto uma lei. É esse olhar. São essas sobrancelhas que se franzem. É essa mão que se ergue diante da boca silenciosa e que cria o silêncio em torno da mulher com rosto de rosto que procura.

*
« Sentio legem. » Je sens une loi. Je sens ce regard qui se durcit. Je n'ajoute pas foi dans l'existence d'un seigneur du monde. Je ne prévois pas que je succéderai à mon corps ni qu'une forme neuve de moi se substituera à mon corps et que cette forme neuve s'approchera en tremblant d'un trône, ni qu'il y aura un jugement. « Sentio legem » : mais je sens en moi une loi. Mais je sens en moi le Jour du jugement, le jugement lui-même, sa sévérité impitoyable, la révérence qu'il m'inspire. J'écris pour l'aube de ce jour. Je n'aime d'œuvres, parmi les arts, que celles qui croient au Jour.

Dies irae. Je crois à l'illumination de ce Jour. Je crois au Jour de colère. Je crois au tribunal absolu où les nuls seront séparés des méritants, où les imposteurs et les véritables seront distingués.

Dies ultionis. Je crois au Jour de vengeance. Je crois au Jour illuminé. Où le mal sera rendu pour le mal ; où les injures seront vengées ; où les ressentiments seront décou-

verts ; où les intrigues seront mises à nu ; où les outrages seront lavés. Dieu dit : « À moi la vengeance ! C'est moi qui paierai de retour ! » « Mihi vindicta ! Ego retribuam ! dicit Dominus. »

Dies Domini. Je crois à la lumière de dimanche. « Dies Domini declarabit. » Le Jour fera connaître l'œuvre de chacun ; car le Jour doit se révéler dans le feu : « Ignis probabit. » Dans quel feu se définit le Jour du Jugement ? Le Jour du Jugement se définit à cela : « Neque meipsum judico. » (Je ne peux pas juger moi-même.) Ce qui résiste, le feu l'affermira de sa force. Ce qui est faible sera consumé. Dieu dit : « C'est mon Jour. Vous ne ferez rien l'espace d'un jour entier. Chaque semaine, vous me réserverez ce jour. Vous resterez à m'attendre sans frayer ; vous resterez à m'attendre en étant effrayés ; vous resterez à m'attendre en me cherchant ; vous resterez à m'attendre en étreignant vos doigts ; vous resterez à m'attendre en priant à l'extrême bout de vos lèvres ; vous resterez à m'attendre en tremblant de stupeur. Et ce sera votre heure parce que c'est

mon Jour. » Chaque jour pour moi est dimanche parce que chaque aube est l'érection de la lumière.

*
Sentio legem. J'ai attaché au fait d'écrire une idée de devoir. Il me semblait que, faute de ces mots du silence, je ne survivrais pas d'un jour. Il me semblait que, faute d'avoir l'audace de devenir tout à fait mutique, je resterais pourtant dans la proximité d'une chaleur vitale. C'est pourquoi aucun jour pour moi ne peut être férié. Sans doute périrai-je étouffé d'angoisse. Sans doute était-ce à l'origine un morceau de bois pour ne pas naufrager, une excuse pour m'isoler, une ruse pour me soustraire à l'éveil, à sa vigilance, à l'attention d'autrui, un subterfuge pour tromper la famille, les amours, le monde en cachette de lui-même et me mettre hors jeu du jeu tout en ne mourant pas. Mais je ne suis plus maître du besoin lui-même, ni du dispositif des heures dans l'aube. Maintenant je veux rompre le miroir.

Maintenant je veux le jour et maintenant je veux sa face. Je ne peux pas remplacer les heures de cette aube par des heures d'exercice au violoncelle, par des voyages où l'attention est requise, comme en automobile, ou bien par des fêtes, des visionnages de film, des conseils d'administration, ou par des enterrements d'amis. À chaque fois toute occasion me paraît un loisir et il m'emplit de faute.

*
Nous sommes défaillants. La captivité où nous tient chaque jour la faim, le rêve qui lève le sexe, le mouvement, la peur, le miroir, le langage se recomposent comme les vagues se reproduisent dans les océans ouverts. Nous n'avons pas à renoncer l'attrait des glaces au café qui fuient sous les couteaux. Nous n'avons pas à renoncer notre désir ni à l'abandonner à l'âge ou au repos, à la gloire apparente ni aux postes et leur ennui, aux honneurs et aux rôles, ni aux femmes, ni à l'argent. Nous n'avons pas à l'abandonner à

*

“Sentio legem”. Sinto uma lei. Sinto esse olhar que se endurece. Não acredito na existência de nenhum Senhor do mundo. Não prevejo nenhuma sucessão para o meu corpo, nem que um novo eu substituirá meu corpo, nem que essa nova forma do eu se aproximará, tremendo, de um trono, nem que haverá um julgamento. “Sentio legem”: mas sinto em mim uma lei. Mas sinto em mim o Dia do Julgamento, o próprio julgamento, sua severidade impiedosa, a reverência que ele me inspira. Escrevo para a aurora desse dia. Dentre as obras de arte, gosto somente daquelas que acreditam no Dia.

Dies irae. Creio na iluminação desse Dia. Creio no Dia de cólera. Creio no tribunal absoluto em que os ímpios serão apartados dos merecedores, em que os impostores e os verdadeiros serão distinguidos.

Dies ultionis. Creio no Dia da vingança. Creio no Dia iluminado, em que o mal será pago com o mal; em que as injúrias serão vingadas; em que os ressentimentos serão descobertos; em que as intrigas serão desveladas; em que os ultrajes serão purificados. Deus diz: “A vingança cabe a mim” Eu darei o troco!” “Mihi vindicta! Ego retribuam! dicit Dominus.”

Dies Dominus. Creio na luz de domingo. “Dies Domini declarabit.” O dia mostrará a obra de cada um; pois o Dia deve se revelar no fogo; “Ignis probabit.” Em que fogo se define o Dia do Julgamento? O Dia do Julgamento assim se define: “Neque meipsum judico.” (Eu mesmo não posso julgar). O que resiste, o fogo fortalecerá com sua força. O que é fraco será consumido. Deus diz: “É meu Dia. Nada fareis durante um dia inteiro. Cada semana reservar-me-eis esse dia. Esperar-me-eis sem se mover, esperar-me-eis apavorados; esperar-me-eis procurando por mim; esperar-me-eis apertando os dedos; esperar-me-eis com orações na ponta da língua; esperar-me-eis tremendo de estupor. E será a vossa hora porque é o meu Dia”. Para mim cada dia é domingo porque cada madrugada é a ereção da luz.

*

Sentio legem. Atribuí ao fato de escrever uma idéia de dever. Parecia-me que, na falta dessas palavras do silêncio, não sobreviveria nem um dia. Parecia-me que, por não ter a audácia de me tornar completamente mudo, eu ficaria, no entanto, próximo de um calor vital. É por isso que, para mim, nenhum dia pode ser feriado. Sem dúvida, eu pereceria sufocado de angústia. Sem dúvida, havia na origem um pedaço de madeira para eu não me naufragar, uma desculpa para me isolar, uma artimanha para me livrar do alerta, da vigilância, da atenção de outrem, um subterfúgio para enganar a família, os amores, o mundo escondido dele mesmo e ficar fora do jogo, sem ter que morrer. Mas não sou mais mestre da necessidade, nem do dispositivo das horas na madrugada. Agora quero quebrar o espelho. Agora quero o dia e agora quero a sua face. Não posso substituir as horas dessa madrugada por horas de exercício de violoncelo, por viagens que requerem a atenção, como a viagem de carro, ou por festas, filmes na TV, reunião de conselhos de administração ou por enterros de amigos. A cada vez, toda ocasião me parece um lazer que me enche de culpa.

*

Somos falhos. A prisão em que nos coloca cada dia a fome, o sonho que ergue o sexo, o movimento, o medo, o espelho, a linguagem se recompõem, assim como as ondas se sucedem nos oceanos abertos. Não devemos renunciar à atração dos blocos de sorvetes de café que escapolem sob as facas. Não devemos renunciar ao nosso desejo, nem abandoná-lo à idade ou ao repouso, à glória aparente nem aos cargos e seu tédio, às honras e aos papeis, nem às mulheres nem ao dinheiro. Não devemos abandoná-lo

une maison, à une famille, à un système de pensée, à un confort, à une cause, à une paix quels qu'ils soient. Le bien que nous avons reçu en naissant n'est que la vie, l'avidité de la vie et rien ne doit la confisquer pour peu que nous ne désirions pas mourir, si incompréhensible et sauvage, si rétive au langage et farouche devant la conscience, si peu humaine et dangereuse, ou cruelle que cette source angoissante que nous ne retrouvons jamais tout à fait sur le bout de la langue nous paraisse. Tout le reste est la mort. Tout objet où ce désir ou cette violence se fixe est la mort. Il ne peut être assouvi. Il est le tourment où il entraîne.

J'aime que les hommes créent leur vie comme s'ils allaient vers ce jour de nudité, de peur, de vérité — qui est la peur vue de face —, de tremblement dans la lumière. Le moi n'est pas plus maître de l'humanité en lui qu'il ne peut s'élever au-dessus de soi pour prendre la mesure de l'identité dont il s'abuse — puisque cette dernière n'est que le sempiternel Ersatz d'une nuit qu'il ne peut contempler. L'homme n'est pas plus maître

du langage que la terre n'est au centre des galaxies et ne gouverne les planètes, les trous et la lueur des astres. Le langage est un écran. La volonté est une tache sur la vue. La conscience un démon satellite. Tous servent meurtre et mort. La lucidité, la raison, le langage vivant sont des arbustes qui requièrent des soins infinis, qui crévent sans cesse, parce qu'ils ne trouvent aucune terre en nous. Sans cesse nous nous agrippons dans le vent. Sans cesse nous tâtonnons des racines dans le désert. Sans cesse nous défailions. Sans cesse nous rejoignons la nuit et le silence comme l'eau les fossés.

| | |
|--|----|
| <i>Froid d'Islande</i> | 7 |
| <i>Le nom sur le bout de la langue</i> | 17 |
| <i>Petit traité sur Méduse</i> | 53 |

por uma casa, por uma família, por um sistema de pensamento, por um conforto, por uma causa, por uma paz quaisquer que sejam. O bem que recebemos ao nascer é apenas a vida, a avidez da vida que nada deve confiscar, por mais que desejássemos morrer, por mais incompreensível e selvagem, por mais refratária à linguagem e esquiva à consciência, por menos humana e perigosa ou cruel que nos pareça essa fonte angustiante que nunca reencontramos plenamente na ponta da língua. Todo o resto é a morte. Todo objeto em que esse desejo ou essa violência se fixa é a morte. Não pode ser saciado. É o tormento em que se arrasta.

Gosto que os homens criem suas vidas, como se dirigissem para esse dia de nudez, de medo, de verdade – que é o medo visto de frente – de tremor na luz. Da mesma forma que o eu não é mais mestre de sua própria humanidade, ele não pode se elevar acima de si mesmo, para medir a identidade com a qual se engana – visto que ela não passa do eterno *Ersatz* de uma noite que o eu não pode contemplar. O homem não é mais mestre da linguagem, assim como a terra não é mais o centro das galáxias e não governa os planetas, os buracos e o fulgor dos astros. A linguagem é uma tela. A vontade é uma mancha na visão. A consciência, um demônio satélite. Todos servem ao assassinato e à morte. A lucidez, a razão, a linguagem viva são arbustos que requerem cuidados infinitos, que morrem incessantemente, por não encontrar nenhuma terra em nós. Sem cessar agarramo-nos ao vento. Sem cessar procuramos às apalpadelas raízes no deserto. Sem cessar falhamos. Sem cessar reencontramos a noite e o silêncio, como a água, as fontes.

FIM

| | |
|------------------------------|----|
| Frio da Islândia | 3 |
| A palavra na ponta de língua | 5 |
| Pequeno tratado sobre Medusa | 15 |

