ANTERIORMENTE...

A dissertação que ora se faz presente é o primeiro resultado concreto de uma “mudança de ares”. Há dois anos, deixei para trás o estudo sistemático do piano para me dedicar às Letras – uma mudança brusca de vida, mas nem tanto radical: na literatura, se não se pode seguir estudando piano, pode-se ao menos dar prosseguimento à formação artística, pela crítica ou pela afinidade dos temas que, por ventura, venham a unir as duas disciplinas. Até porque, em última análise, ambas consagram à Arte sua razão de ser. Muitos são os caminhos pelos quais se atinge a realização artística, e alcançá-lo é o que há de mais importante para o artista, não importando absolutamente se se o faz pelas veredas musicais ou pelas aléias literárias.

Quanto à pretensão de ser pianista, digo que hoje a entendo como um tardio delírio juvenil; aos 28 anos, leio-me excessivamente idoso para me aproximar de qualquer um dos arquétipos que se me impuseram a partir do conhecimento aprofundado do instrumento, como Arturo Benedetti Michelangeli ou Dinu Lipatti. Porque em verdade nunca ultrapassei verdadeiramente o patamar da mediocridade e, se digo que tocava relativamente bem uns seis Estudos de Chopin, um Concerto de Brahms ou umas Sonatas de Beethoven, desconfio que as executava mais à feição de um carrasco do que como um *virtuose*. Um exemplo disto é minha abominável tendência de iniciar qualquer música com prudência e comedimento, mas à medida que cresce em mim a sensação de segurança e o envolvimento, perco todo o recato e acelero despudoradamente o ritmo, estragando por completo o andamento da obra. Sobre a minha pessoa, posso afirmar que quando tomo a perfeição como objetivo, abraço antecipadamente o fracasso.

Temo em fazer parecer que isto seja uma exposição gratuita de lamúrias. Não o é. Leio bastante bem partituras, eis um predicado do qual me orgulho. As lacunas literárias que me assombram, como o fato de nunca ter lido Joyce ou Proust, são apaziguadas pelo fato de já haver lido a Sonata Op. 111 de Beethoven, a Segunda Sinfonia de Mahler, o Terceiro Concerto de Rachmaninoff etc, o que é certamente um traço distintivo um tanto raro. Divertem-me e me engrandecem

como fazem os romances aos leitores, e é como Romances que entendo tais obras. Porque após uns tantos anos, áridos anos, em que a indisciplina infantil se vê frente a uma série de exercícios simplesmente mecânicos, aparentemente estéreis e completamente execráveis aos ouvidos (refiro-me a Czerny, Hanon, Cramer, Marguerite Long), o que se abre ao estudante sobrevivido – o digo como testemunha – é um fantástico panorama literário-musical. Grandes compositores não fazem apenas músicas “bonitas”; são, antes disso, mestres em saber colocá-las no papel, excelentes escritores. É sem dúvida fascinante ter em mãos a página solta de uma partitura e saber que se trata de um texto de Ravel, apenas pelo impacto visual ondulante, ou de Rachmaninoff por conta de sua prolixidade exacerbada, ou de um Beethoven já na segunda fase, pela rudeza e brutalidade gráfica.

Tudo o que disse acima comunica que iniciei o mestrado contaminado ainda por alguns resquícios daquilo que fora meu projeto artístico: vencer concursos e tocar com orquestras, com o cabelo ridiculamente engomado para trás, estalando todos os dedos e abanando o rabo de pingüim antes de sentar. Quando se inicia uma nova fase, alguns ranços do passado são impossíveis de serem deixados para trás, simplesmente. Não é à toa que me proponho a estudar o que, na falta de uma definição clara e objetiva do que é (impossibilidade definida por sua própria natureza), batizei com a locução-chave de *o movimento mínimo*, locução esta que permitiu a mim mesmo me defender de minhas pesquisas e direcioná-las com algum grau (mínimo) de coerção. A responsabilidade pela sua formulação é sem dúvida minha, ou de meus devaneios, mas o maior e primeiro culpado de todos seria João Carlos Assis Brasil, querido professor que me introduziu ao repertório de concerto e a quem, portanto, agradeço. Esforçou-se o quanto pôde para disciplinar meu ouvido à música, a respeitar a pausa como um valor a ser anunciado, pronunciado plenamente e, buscando neutralizar minha inclinação para a aceleração, impôs-me seu método de estudo, ao qual adjetivava, orgulhoso e cheio de sadismo, de ser “lento e torturante”.

Confesso que demorei um pouco a começar a estudar efetivamente de acordo com este método proposto (ou imposto!), como se rejeitasse a novidade. Quando o abracei por completo, dei um salto técnico-qualitativo significativo em relação ao meu domínio sobre o teclado, e tanto mais o percebia quanto maior

fosse a consciência de que, agora, tocava numa espécie *slow motion* absurdo. No tempo entre a nota tocada e a próxima, buscava mover-me como uma estátua que quer fugir dos jardins de Medusa, e era surpreendido, nesse “imobilismo-volante”, por lucubrações estapafúrdias acerca do mínimo, do silêncio, do tempo de espera e a tensão que ele supõe, da hesitação – do desejo de hesitação, de aguardar o instante justo até o último momento. E a partir daí digressionava sobre as possibilidades de protelar este instante derradeiro *ad infinitum*, mergulhando em projetos e visões sobre a *mise en abîme* ou recordando de histórias estapafúrdias, que lera ou sonhara alguma vez, como...

E subitamente outra nota era tocada, desfazendo num instante a bruma em que havia mergulhado.

Ao cabo de dez horas, não havia estudado mais que, talvez, seis Estudos de Chopin.

Isto certamente influiu para que eu migrasse do *movimento mínimo* como método de estudo para o ponto de tratá-lo como objeto a ser estudado. Mas não determinou. Como subestimar o inesperado fato de um dia ver-me no palco, não levado pela música, mas pelo teatro? Minhas participações nas montagens feitas pela companhia LOT – *La Otra Orilla*, tanto no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, com *Matéria Material III* quanto em Lima, com *M/H/S – Marketing Hamlet Set* foram periféricas, mas ainda assim, pessoalmente marcantes. Nada mais natural ao que é marcante que deixar cicatrizes, e devo confessar que meu espírito observador soube recolhê-las muito bem ao contemplar todo o processo de produção, ensaios e execução de uma peça. Espantou-me sobremodo a valorização, na posta em cena, de uma movimentação dos corpos e o uso dos objetos de forma extremamente cadenciada; diria mesmo que se apropriavam da liturgia milenar de algum povo já esquecido, como se fossem adoradores do deus Lentor. Tanta solenidade! Quanto vagar! Aliás, em se querendo pensar LOT e sua predileção pela lenteza, faz-se necessário buscar as origens desta estética no diretor Bob Wilson, sem dúvida alguma, um dos que mais influenciaram a companhia. Um exemplo claro sobre a estética vagarosa do teatro de Wilson pode ser apreendido a partir da produção de *A Vida e a Época de Joseph Stalin*, encenada no Brasil em 1974, no Teatro Municipal de São Paulo sob o título de *A Vida e a Época de Dave Clark*, mais ao gosto dos censores. Os

laboratórios que visavam preparar os participantes – dentre os quais nem todos, e mesmo poucos, eram atores profissionais – foram conduzidos por Wilson e alguns outros parceiros, entre eles Mel Andringa, Sheryl Sutton, Cindy Lubar e Andrew de Groat, já mais familiarizados com seu método de trabalho e suas pretensões. A partir destes laboratórios e oficinas teatrais, tornou-se evidente que a vagarosidade era um predicado intrínseco ao trabalho de Bob Wilson. Num dos primeiros encontros, Sheryl Sutton procurou reproduzir uma cena de *Stalin*,

na qual ela mata duas crianças, uma após a outra, com os movimentos mais lentos possíveis. Os espectadores olhavam, contrafeitos, à medida que a cena se desenvolvia e a ação levava quase vinte minutos para ser realizada. Então Mel Andringa começou a descrever o que vinha antes, na peça, e o que se seguiria, explicando que a encenação constava de sete atos diferentes e duraria aproximadamente doze horas (GALIZIA, 2004:103).

A importância extrema atribuída à câmara lenta no teatro de Robert Wilson fazia com que muitos dos exercícios praticados nas oficinas e laboratórios estivessem voltados a este conceito. “Alguns deles consistiam simplesmente em treinar o corpo para executar movimentos comuns em câmara lenta: andar, girar, levantar os braços, (...) mover os dedos” (*idem*, 109). Sheryl Sutton, atriz wilsoniana e uma das que dirigiam estes exercícios, tem como principal predicado a incomparável capacidade da imobilidade. Pode ficar, de fato, muito, muito tempo mesmo sem se mexer. Se perguntam se não quer ir ao banheiro, ou sente vontade de comer alguma coisa, deve pensar uma resposta bartlebyana: “Acho melhor não...”. *A Vida e a Época de Joseph Stalin* começou em São Paulo com esta atriz, apenas, sentada em uma cadeira de braços. E lá permaneceu por um longo tempo, imóvel. Desde o princípio, a imobilidade surge como aquela que dará o tom da peça. Mas é uma imobilidade relativa, também não seamos intransigentes a ponto de imaginar que... não, não, não. Certamente o leitor já deve ter experimentado algo semelhante, quando se vê contemplando algo aparentemente inerte, e entedia-se. Começa a divagar, digressionar, torna-se aéreo e põe-se a observar, se está em um teatro, o feixe que sai do canhão de luz e, no feixe, as partículas de poeira que se tornam visíveis, gravitam e revolucionam embaladas pelas correntes do ar condicionado. Subitamente volta para si, algo lhe corta o meditabundo estado em que havia mergulhado, e assusta-se ao perceber

que o objeto inerte, talvez Sheryl Sutton, continua imóvel, mas – como é possível! – já não olha para cima como antes, senão que diretamente para o público.

LOT, companhia que este ano festeja seu décimo aniversário, mostrou-me que meu desprezo pelo teatro não passava de um preconceito doméstico a essa arraigada mania de fazer subir ao palco atores absolutamente histriônicos que não tem pudores em lançar perdigotos à platéia, os quais tornam-se ainda mais evidentes devido à iluminação. O leitor já deve estar imaginando o que digo: um bufão contorcendo-se em mil e uma caretas para representar do modo pior e mais caricato possível seu papel, em seguida cruza todo o palco martelando com os pés ao chão para “fazer ressaltar” suas emoções (são tantas!); ao chegar do outro lado da cena, encontra uma outra personagem, com quem se põe a dialogar aos gritos embora o tema da conversa seja ameno, e, para que o público ouça ainda melhor sua já excessivamente bem postada voz, é bem capaz de dar as costas para o ator com quem está falando e virar-se de frente para a platéia, deixando-se influir e contaminar por uma espiral crescente de exageros, lançando os ditos perdigotos em maior quantidade e cada vez mais potentes quanto à distância que atingem, convulsiona-se em uma miríade de trejeitos, pois quer “fazer sentir” seu papel quando apenas constrange os espectadores ou, ao menos, a mim. Por que tanto exagero? Para que tanto excesso?

Recuso esta estética cênica que deforma qualquer manifestação recorrendo a uma espécie de gigantismo abrutalhado da representação. É grotesco no sentido do mau-gosto, supõe que falar alto é não só o melhor, mas a única maneira de se fazer ouvir, e com isso é a “gritaria” quem dá a cor e o tom de todo o espetáculo, tomando conta dos figurinos, do cenário, da maquiagem e tudo o mais que estiver ao seu alcance. Ignora, com esta postura, a força do murmúrio; que grandes impérios caíram por causa dos sussurros que conduzem, *sotto voce*, complexas tramas conspiratórias; que se o soco machuca a cara, mas o tapa de pelica fere a honra; que a delicadeza tem como um de seus predicados a cutucada incisiva.

Pelo que foi dito, espero ter justificado meu desejo de estudo, o qual traduzo como vontade de pesquisar uma literatura construída no vagar, que se desenvolve na lentidão, que revela sua força através do que é pouco, sutil e delicado. Mínimo. Interessarão muito mais os grandes feitos realizados pelo homem quando ele se omitiu que reviravoltas mirabolantes e paixões

arrebatadoras. Busquemos uma narrativa que se constrói baseada em um movimento que, paradoxalmente, a esvazia. Onde estará esta palavra que, segundo um personagem de Beckett, é “mais vazia que aquilo que carrega”?

No caso particular deste estudo, pensamos que o vazio das palavras deveria refletir de modo soberano o próprio tema do qual tratava. Dentre as muitas dificuldades que enfrentei, esta foi a primeira que se impôs: como poderia escrever sobre uma literatura que tende ao vazio, à imobilidade, ao mínimo como o principal de seus predicados? Poderia uma reflexão sobre o mínimo ser, por si, minimalista? A resposta para este problema certamente residia na estrutura em que este ensaio sedimentou-se; se o conteúdo temático já se via resolvido, questões relativas à sua forma e estrutura não o estavam, absolutamente. Borges propõe a existência de “dois tipos de escritor: o homem cuja central ansiedade são os procedimentos verbais; o homem cuja central ansiedade são as paixões e agruras do homem”¹, e imaginei que a mim se adequava melhor a primeira categoria. Porque quis fazer do texto desta dissertação reflexo direto de seu tema, e assim tive a escabrosa idéia de construí-la sob a forma de um palíndromo. Pareceu-me bem conexo ao nosso propósito a tentativa de formular um caminho que se constrói a partir de seu próprio retorno, avança à mesma proporção de seu recuo. Fui pesquisar palíndromos e descobri então que não se limitavam a frases ridículas como “Anita lava la tina”; extrapolá-lo à dimensão de um texto – o que até então supunha ser extremamente original – tampouco foi idéia minha. Georges Perec (daí o conheci) já havia feito o seu, de 1247 palavras, e, mais surpreendentemente ainda, Teemu Paavolainen compusera, em 1992, o *Pitkää palindromi* que, segundo consta, possui coisa em torno de 50.000 caracteres! Bizarrices que se descobrem pela Internet... Motivado por tais exemplos, perdi um tempo significativo rachando a cabeça, até que desisti, por fim, desta ambição. Haveria certamente outras formas para traduzir esta *movimentação mínima*.

Pôr-se a escrever de forma livre abre caminhos (para o meu caso pelo menos, mas ao contrário do que supõe o pessoal do OuLiPo – Perec, Queneau, Calvino – para quem a escrita constrangida é, em verdade, um estímulo à criatividade), e os meus se abriram quando busquei na escrita aquilo que me é mais confortável, ou seja, o campo da digressão. Tenho para mim que a digressão

¹ Cf. BORGES, O.C. vol. IV, p. 284.

surge como uma espécie de verruga no corpo do texto, uma protuberância que se desenvolve criando em si um novo núcleo, outro corpo textual autônomo que foge, pelo devaneio e pelo comentário irrefreado, ao imediatismo do tema proposto, o qual é, por instantes, relegado a um estado de suspensão. Assim puderam surgir nesta dissertação personagens como Jean Baptiste Lully, ou a Batalha de Alcácer Kirbir, verdadeiros pontos de fuga inseridos na linha narrativa. Afastar-se propositalmente do assunto que está sendo tratado, divagar por questões aparentemente inconexas é, pareceu-me, uma forma de não atacar com rudeza de precisão e objetividade, rápido demais, um assunto que trata sobre o mínimo. Uma forma, digamos, de não nos atermos *excessivamente* sobre ele. A delicadeza está em buscá-lo ao mesmo tempo em que se o evita. Eis porque todas as digressões devam estar amarradas, tanto em seu começo quanto em seu fim, por uma questão da movimentação miniaturizada, núcleos de força do nosso estudo. Entretanto, é próprio das digressões afastar, levar para longe o que se tem em mãos; quando eu mais sentia que me apropriava do objeto que tinha em foco, divaricava irresponsavelmente por outros caminhos, sem retornar ao ponto em que me encontrava anteriormente. Porque, para a Digressão, se seu início representa um desvio, seu fim não representa, necessariamente, uma retomada ou um realinhamento direto com o tema que motivou seu surgimento. Mas o fazia consciente do que abandonava, deixando para trás, órfão, assuntos que tinham ainda muito em que crescer. Se há alguma especialização que possa sair deste texto, ela se encontra certamente no devaneio digressivo, que por uma espécie de bricolagem da imaginação ia compondo nosso objeto de estudo. Porque conforme me adiantava no processo de escritura, outras imagens se impunham, com a força autônoma que a digressão lhes conferiu, e reclamavam para si o direito de figurar neste panorama que poderíamos batizar de *constelação de devaneios*. Seus núcleos, pequenos sóis da imaginação, são relativamente fáceis de serem identificados e poderiam ser entendidos como capítulos, embora perdidos no fluxo do texto. Mas acredito que, tivéssemos adotado uma organização capitular, a digressão certamente perderia em muito seu real valor (da mesma forma, sonegamos ao texto a existência de uma “CONCLUSÃO”, por entender que ele não pode ser em nada conclusivo. Depois de tanto caminhar pelo campo da digressão, do devaneio e da imaginação, chegar a uma “conclusão” objetiva seria destruir tudo o que se havia conquistado anteriormente. Ensinou-me Bachelard: “o fato de

descrever *objetivamente* um devaneio já é diminuí-lo e interrompê-lo. Quantos sonhos contados objetivamente que nada mais são que onirismo feito pó!” (BACHELARD, 2003: 161)). Não custa nada, no entanto, apresentá-los ao leitor ao menos pelos nomes, enquanto nada ainda começou, para que ele tenha em sua leitura um pouco de direção: chamo-os de *reflexões sobre o tempo*, *panorama do não*, *mise en abîme*, *jardim das miniaturas*, *silêncio*, *tempo de espera* e talvez outro mais que se oculta à memória. Cada um destes núcleos é, para mim, um pequeno Sol que representa a intenção de evocar as mais sutis forças de movimentação presentes em aparentes “estados de imobilidade”, estados que a literatura desafiou-se a narrar recorrendo a, por exemplo, uma peça de teatro em que “nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível” ou um romance de formação cuja principal ocupação de seu protagonista é a de deitar-se em sua espreguiçadeira e contemplar o mundo, “regendo-o” como ele dizia. Refiro-me, obviamente, a *Godot* e à *Montanha Mágica*, duas obras que podem ser exemplarmente relacionadas ao *tempo de espera*. Este núcleo, assim como os demais, trazem consigo sua dose de impressionismo, pelas “imagens de representação” evocadas, mas também uma faceta que não pode deixar de ser notada: dando livre curso às digressões, e deixando-as desembocarem em imagens de correlação, aproximamo-nos não sem inocência do método freudiano da “livre associação”. Haverá problema um texto que já se diz impressionista fazer-se ainda onírico? No entanto, não se deve pensar que o uso da livre associação e seu caráter onírico correspondem ao recurso da escrita automática praticado pelos surrealistas. Nada mais falso que tomar um pelo outro, confundindo-os como uma e só mesma coisa. Não o são, ao menos no caso particular que diz respeito a mim. Escrever é um esforço mental que se confunde com o físico, ambos totalmente desconfortáveis e torturantes. Tudo é pesado e sobrepesado, da construção frasal à pesquisa etimológica, em nome da tentativa de escrever bem. Dizem que sim, tenho boa escrita não obstante nunca pare de me censurar ao escrever e de me envergonhar ao me ler. Torço pelo carinho do leitor. Como se vê, de automática esta escrita não tem nada, sendo profundamente marcada pelo esforço de se exercer um controle rígido sobre cada palavra, cada tópico, cada digressão ou devaneio. Como é irônico identificar estes dois obstáculos – a censura e a vergonha – que me atingem ao escrever: fazem com que o texto avance tão pouco

a cada noite em claro, sendo isto, talvez, o que há de mais representativo quanto à temática desta dissertação: avançar o mínimo.

* * *

Não é aqui que começa. Antes de tudo, antes mesmo do início, devemos buscar aquilo que nos prende, formular o problema inventando-o: quem há de supor que nosso objeto gravita em torno das incertezas de um tempo que não passa aproxima-se do ponto, mas não o atinge plenamente. Que o tempo passa, não há dúvida – ou, ao menos por agora, não coloquemos isto em dúvida. Por ora, façamos coro a Comte-Sponville, que em uma palestra para a Sociedade Francesa de Física arriscou dizer que o tempo parece só existir “em sua fuga, como se só aparecesse com a condição de sempre desaparecer” (SPONVILLE, 2006:16). Quanto mais se apercebe seu passar, mais temos a impressão de que o faz com tal virtude e velocidade que chegamos a pensar que o presente *é* alguma coisa que *já foi*. Como diria Bergson, com a elegância que lhe é própria, o presente “consiste em grande parte no passado imediato. (...) Sua percepção, por mais instantânea que seja, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados e, na verdade, toda percepção já é memória”. É agora, notem, que vem a pérola: “*Na prática, percebemos apenas o passado, sendo o presente puro o inapreensível avanço do passado roendo o porvir*” (BERGSON, 2006: 90). O dinamismo do presente, ao que parece, apresenta-se com uma força devoradora; e o instantâneo é abolido. Pensar nestes termos é abraçar a defesa do prolongamento, de uma continuidade que, se a percebemos descontínua, é porque “nossa atenção se fixa nela por uma série de atos descontínuos: ali onde há apenas uma suave ladeira, cremos perceber, ao seguirmos a linha quebrada de nossos atos de atenção, os degraus de uma escada” (*idem*: 3). A temporalidade é, pois, um manto distendido, e esses “atos de atenção” não são mais que rugas impressas no tecido, pontos de interferência, *atos de tensão* provenientes de um equívoco interpretativo, um erro de percepção.

Será?

Caminho oposto a este toma Bachelard, ao versar sobre um historiador francês com sobrenome de remédio – Gaston Roupnel – neste seu pequenino livro

chamado de “*A intuição do instante*”. O título, por si só é sugestivo quanto à possibilidade de choque entre duas linhas de pensamento. Se Bergson afirma contundente que “para nós, nunca há instantâneo” (*idem*: 31), Roupnel parece não aceitar coisa outra que o instante em si. Noutras palavras, em *suas* palavras, “o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada” (BACHELARD 2007:17). A dissensão entre o pensamento dos dois é tão gritante que Bachelard chega a esquematizá-la em um quadro, a fim de torná-la ainda mais explícita:

- Para Bergson, a verdadeira realidade do tempo é sua duração; o instante é apenas uma abstração, desprovida de realidade. Ele é imposto do exterior pela inteligência, que só compreende o devir demarcando estados imóveis. Representaríamos, então, bastante bem o tempo bergsoniano por uma reta preta sobre a qual tivéssemos colocado, para simbolizar o instante como um nada, como um vazio fictício, um ponto branco.
- Para Roupnel, a verdadeira realidade do tempo é o instante; a duração é apenas uma construção, desprovida de realidade absoluta. Ela é feita do exterior, pela memória, potência de imaginação por excelência, que quer sonhar e reviver, mas não compreender. Representaríamos, então, bastante bem o tempo roupneliano por uma reta branca, inteiramente em potência, em possibilidade, na qual de repente, como num acidente imprevisível, viesse inscrever-se um ponto preto, símbolo de uma realidade opaca (*idem*, 29).

Peço desculpas pelo exagero com que, até aqui, tenho recorrido às citações. A mim sempre me pareceu que usá-las é uma sabedoria, mas abusá-las é uma patifaria. Por quê, então, terei eu bombardeado o leitor de tal forma que, em não mais que poucas páginas, tenham já aparecido tantos enxertos? Obviamente porque não poderia dizer melhor que eles, e porque estes dois pontos de vista, tão díspares e excludentes, são, a meu ver, uma polaridade a se unir, senão à força da razão, à força da vontade imaginativa. Roupnel e Bergson são como dois ímãs que se repelem, mas, como dois ímãs, podem também se atrair com intensidade equivalente. Nosso desejo não é o de separá-los, aos dois e seus seguidores, entre

‘continuístas’ e ‘instantaneístas’, mas pensar sobre o que há de continuidade no instantâneo, ou de instantâneo na continuidade. Isto não passou despercebido a Bachelard, que notou justamente a possibilidade que buscamos, mas preferiu não abraçá-la conquanto estivesse debruçado apenas nas possibilidades poéticas de uma filosofia do instantâneo. Nós, no entanto, acreditamos nas possibilidades poéticas de uma narrativa cuja temporalidade seja o quase-parado, o momento em que a mais unitária porção do instante possa ser provida de uma vitalidade própria para existir como um período íntimo, em sua parcela própria de tempo capaz de esgarçar-se numa continuidade efêmera – o instante que se dilata na duração que se condensa no instante.

Se vos parece ainda pouco precisa – e suponho que seja este o caso – a especificidade de nosso objeto, é porque este tende a se remeter, não raro, a conceitos igualmente pouco precisos, traço característico de certo embaçamento próprio ao não-dito, ao omitido, ou melhor, ao que está *ainda por dizer*, de uma brancura nevoeirenta, neutra, lisa. Não neutraliza a ação, por exemplo, porque a ação se inscreve, suponhamos, no instante caracterizado como um “golpe da vontade”, estocada do desejo; tampouco o adormecimento (que, seguindo a mesma suposição, se inscreveria na continuidade). Abre espaço para uma espécie de negação contida, que ao invés de subtrair, adiciona uma incerteza; no arrepio da dúvida, entra-se em um estado de arrepsia: à hesitação não corresponde uma inação, muito menos uma ação: corresponde, na verdade, a uma miríade de decisões ponderadas mas nunca levadas a cabo, jamais concluídas: como hesitação, as ponderações se iniciam no esfacelamento de uma possibilidade abandonada que, no entanto, não se encerra simplesmente: a hesitação é uma espécie de ponderação continuada que equilibra perfeitamente nos pratos de uma balança tanto a ação quanto o adormecimento. E, quanto mais avança, mais a hesitação se abre em uma gama quase simultânea de tensões instantâneas abolidas em suas continuidades. Esta abolição não quer dizer uma perda da mobilidade, senão que avança numa quase-imobilidade. Neste caso, o *estado de hesitação* supõe que “as resoluções [têm] isto de particular, que tão logo tomadas [surge] um incidente que impede a execução” (BECKETT, 1988: 29). Para nós, este impedimento não significa uma perda, mas um ganho potencial.

Agora que já flertamos com, ou mesmo apenas enunciados, conceitos como os de “continuidade”, “instante”, “neutralidade”, “lisura”, “hesitação”, “tempo”, podemos, enfim, começar. Mas não. Pela regra, buscar a constância. Não se deseja agilidade narrativa, prosa fluida e dinâmica; trata-se, sem dúvida, de um elogio à monotonia, ao que está inscrito no estático, fixo por si mesmo ou aprisionado por coerção. Não é, decerto, a imobilidade quem se encontra no centro da questão, mas antes sua quase duplicata, leia-se: a mobilidade cuja valoração tende ao desprezível. Trata-se, portanto, de um texto sobre o mínimo, e não sobre o Nada, como bem se poderia pensar. Ou seja, contra um Nada que se confundiria com a imobilidade absoluta, nos alinhamos ao gesto mínimo, àquilo que supera pelo vagar o “olho nu” e todas as suas possibilidades de percepção.

Há crianças – todas – que brincam de corrida, mas há outras, ainda mais crianças, que brincam de “descorrida”: colocam-se a postos e disputam para ver quem ganha, sendo que perde quem chegar primeiro. É curioso de ver o modo como se arrastam como caramujos em surreal câmera lenta... Apenas pela imaginação se pode aferir o que lhes passa pela cabeça, mas deve tratar-se de algo parecido com o que ocorreu a Molloy, naquela noite. Naquela noite, não tinha cabeça para outras coisas, “mas para aquilo que não se move, ou se move com tanta lentidão que uma criança acharia graça” (BECKETT, 1988: 9). Com efeito, nosso objetivo é como o da “descorrida” infantil. Pretende criar uma disparatada prosa baseada num palavrão perdido no sem-fim, que constitua em conjunto um corpo intransponível ou insuperável, verdadeiro labirinto de finitude inesgotável. Ou algo assim. Borges nos conta a já antiga história da curiosa corrida entre Aquiles e a tartaruga, que poderia ser enunciada também como sendo *A história da corrida de Aquiles contra a descorrida da Tartaruga*. Escreve:

Aquiles corre dez vezes mais rápido que a tartaruga e lhe dá dez metros de vantagem. Aquiles corre esses dez metros, a tartaruga corre um; Aquiles corre esse metro, a tartaruga corre um decímetro; Aquiles corre esse decímetro, a tartaruga corre um centímetro; Aquiles corre esse centímetro, a tartaruga um milímetro (...) e assim infinitamente, de modo que Aquiles pode correr para sempre sem alcançá-la (BORGES, 1998: 262).

Não querendo esgotar ainda o tema da descorrida, que vislumbra a chegada na escatologia, cabe apresentar outra história: um certo compositor, de

nome Cage, e que seria, além de músico, “o maior poeta vivo norte-americano. E o mais jovem” (CAMPOS, 1998: 130), escreveu certa feita uma obra, a ser tocada, segundo sua indicação, num andamento *As Slow As Possible*, sendo composta de oito movimentos, sendo que cada um não ultrapassa mais que uma folha apenas, sendo um dos movimentos repetido, mas não importando absolutamente qual. Chamou-a de *ORGAN²/ASLP* e a *première* aconteceu com um pianista tocando-a em vinte e nove minutos; aparentemente não concordaram com esta interpretação – reuniram-se musicólogos e cagemaniacos, fizeram as contas e constataram que “tão devagar quanto possível” não podia ser assim, vinte minutos e qualquer coisa; tornaram a executá-la em 2001, fazendo soar uma pausa, o primeiro som escrito no pentagrama que durou, desta vez, sete meses, só a pausa. A música inteira só chegará ao seu final em 2640. Se tudo correr bem, será devidamente concluída, mas é possível que Aquiles não chegue a tempo de ouvi-la. E nem sua amiga Tartaruga.

Que as duas histórias ilustram essa questão da “descorrida”, percebemos. Que é este nosso interesse, esse movimento que se acelera *negativamente*, também. Resta saber, agora, onde isso vai dar; que efeitos uma literatura “negativamente acelerada” pode acarretar. Acredito que seja corrosiva, portadora de uma verdade que cala. e contamina pelo seu mutismo e recusa pela ação. Não é este o caso, por exemplo, de *Bartleby, o escrivão*? De repente, sua ação refreia um fluxo que seguia, até então, dentro de um padrão de normalidade, muralha o ritmo agitado e nervoso de *Wall Street*. O escritório onde trabalhava tinha janelas que, sugestivamente, davam para “uma parede alta de tijolos escurecida pelos anos e pela sombra permanente” (MELVILLE, 2005: 2). As primeiras seqüências bartlebyanas de *Acho melhor não* deixou seu chefe, de início apressado, parado “como uma estátua de sal” (*idem*: 10). Os demais funcionários acharam inicialmente que ou Bartleby estava errado, ou deveria ser expulso a chutes do escritório, ou que era meio doido mesmo. Mas Bartleby era de uma constância irrefreável, pois que “**ele estava sempre ali**, o primeiro a chegar de manhã, uma presença contínua durante o dia e o último a ir embora à noite” (*idem*: 14). Pode-se dizer que as atitudes de Bartleby têm lá o seu quê de contagiosas. Como narrou seu chefe a respeito de si mesmo, “pela primeira vez na vida fui invadido por um sentimento opressivo e angustiante de melancolia. (...) Essas fantasias tristes (...)”

provocaram em mim pensamentos mais específicos, como as excentricidades de Bartleby. Fui dominado pelo pressentimento de descobertas estranhas” (*idem*: 17). Pouco mais à frente, confessou que “tremia ao pensar que o contato com o escrivão tivesse afetado seriamente [seu] estado mental” (*idem*: 20), “que já estava interferindo na [sua] maneira de falar e de pensar” (*idem*: 21). Mas não só ele, todos no escritório pareciam já afetados por Bartleby: agora todos achavam melhor não!

Acho melhor não. Comparado mesmo a um fantasma por seu chefe, pelo modo silencioso como se movia e pelo modo como sempre aparecia depois de ser invocado três vezes, Bartleby e seu *I would prefer not to* têm esse dom algo mágico de abrir um caminho pela negativa categórica e constante recusa ao agir. É como um enigma que abre uma vereda onde antes não havia mais que um muro – *Wall Street*, como um labirinto pelo qual seu chefe tomou os mais absurdos descaminhos (chegou mesmo a se retirar de *seu* escritório porque Bartleby achava melhor que ele o fizesse, chegou até a mudar-se de *seu* escritório porque Bartleby, de modo incompreensível, se “apoderara” dele).

A recusa da ação, sua atitude contemplativa, sua indiferença a tudo que não fosse seu próprio trabalho, inicialmente, e depois, sua indiferença a tudo, ao trabalho inclusive, recusa a se mover, recusa a sair. Isto não chega a fazer de Bartleby uma figura singular, mas um modelo do gênero: o dos seres “em que habita uma profunda negação de mundo” (Vila-Matas, 2004: 9). Como já dissemos que Bartleby tem esse poder contagiante, vale lembrar que Enrique Vila-Matas fez uma espécie de inventário acerca dos muitos escritores que sofreram uma espécie de processo de *bartlebização*, os “mais chamativos casos de criadores que renunciaram à escrita”. Não são poucos. Borges lembra-se de Rimbaud e Enrique Banchs. Sobre o segundo, afirma que “no ano de 1911, Enrique Banchs publica *La Urna*, o melhor de seus livros e um dos melhores da literatura argentina; depois, misteriosamente, emudece. Faz vinte e cinco anos que emudeceu” (BORGES, 1999: 272). Outros pretendem, ainda, fazer emudecer; através do uso de insídias constroem argumentos para desconstruir fatos. É o que ocorre com certas tendências de historiografia revisionista que querem fazer do holocausto um evento menor, por exemplo. Quem diria que Bartleby, o “inerte, desamparado, silencioso” (MELVILLE, 2005: 7) Bartleby poderia vir a ter, com

sua ladainha negacionista, apropriações e usos tão políticos quanto estes? Porém, presta-se a este uso, enquanto personagem literário paradigmático da negação, e há nele e em sua atitude algo que desarma, comove e desconcerta de maneira assombrosa. Sentimentos confessados por seu chefe ante a recusa categórica do escrivão em concordar. E ante a recusa, de maneira tão ferrenha e contundente,

não é raro que um homem, a quem se intimida de modo sem precedentes, completamente insólito e irracional, comece a duvidar das suas crenças mais banais. Por mais estranho que isso possa parecer, ele começa a desconfiar que a justiça e a razão estejam do outro lado. Assim, se há pessoas imparciais presentes, recorre-se a elas, em busca de ajuda por causa de suas idéias titubeantes. (*idem*, 2005: 10).

Quando se erode a crença, infiltrando-a com idéias estrangeiras as mais absurdas, não se obsta o curso natural da História, mas as interpretações que se faz dela. E isso ocorre no ponto justo da hesitação titubeante e duvidosa. Pode-se convencer a um irmão mais novo que o dia tem 48 e não 24 horas – digo-o por experiência própria –, que a derrota germânica causou um “traumatismo coletivo, do qual os alemães – e com eles aqueles que se haviam associado ao seu projeto – pensaram recobrar-se através de uma prática complexa, mas maciça, da negação e do silêncio” (VALENSI, 1994: 6). De forma atônita, surpreendemos toda uma nação, ou sua parte mais sensível ao fenômeno, exposta e vitimada por uma espécie de epidemia da síndrome de Bartleby, segundo a qual “silêncio, censura, obliteração, recalque, amnésia, negação, mentira também fazem parte da formação da memória” (*idem*: 10) Pobre Bartleby... em nenhum momento de sua história mentiu; no entanto, sua peculiaridade revelou uma excelente estratégia para fazê-lo.

Portugal também sofreu com a síndrome de Bartleby, e a que lhe acometeu foi de tal forma intensa que se tornou endêmica: a partir do dia seguinte, e daí em diante, a data de 04 de agosto de 1578, particularmente trágica para nossos irmãos d’além mar, teve de ser reescrita pelos lusos ao modo de Bartleby, como se a História fosse um dos *Exercices de Style*, de Raymond Queneau. Na tentativa de narrar o indizível, o eufemismo mais contundente foi o *Acho melhor não*, e esta foi a saída do reino português para contar o (e escapar ao) debacle sofrido na Batalha de Alcácer Quibir. Batalha que foi narrada pelos perdedores através da ocultação, supressão, escamotagem. Alcazarquivir, também chamada Al Kasar-El-

Kebir, foi a última das cruzadas e, em balde os muitos rogos lançados ao Senhor para que tal empresa favorecesse os que eram por Ele guiados, no propósito de que no calor da refrega Sua piedade misericordiosa poupasse cada um dos valorosos braços que se batiam em Seu nome, os quais terçavam ardorosos no fíto constante e humilde de que Ele fosse cantado em loas sublimes nas mais distantes e latebrosas plagas, no afã de que Seu nome santíssimo fosse deslindado às tantas almas desamorosas, em balde essas tantas vantagens espirituais que os cristãos criam ter ao seu lado, Alcazarquivir foi, talvez, a maior das aquecedelas impostas ao Império Português. Segundo Braudel, a expedição, “montada con lentitud, no tuvo a su favor ni siquiera la ventaja de la sorpresa. (...) El rey, incapaz de mandar, debilitaba todavía más el poder del ejército cristiano, mal alimentado, agotado por las marchas y por el calor” (BRAUDEL, 2005: 707). Pondera ser difícil medir o quanto a derrota influiu na decadência do reino português, mas que “si se hallaba afectado ya desde antes por una enfermedad de decadencia, por una dolencia lenta y oculta, en este verano de 1578 sufre un síncope repentino” (*idem*: 708). Trata-se de um verdadeiro desastre, um fracasso medonho que deixou Portugal, no dia seguinte ao da batalha, com grande parte de sua nobreza em ferros (e cujo resgate custou ao reino grandes somas de dinheiro). Ademais, perdeu-se na luta o rei, Dom Sebastião, e, já que o jovem soberano morrera sem deixar herdeiros, perdeu-se com ele todo o reino. Este passou para as mãos do país vizinho, sem que houvesse alguém capaz de se opor aos direitos sobre a coroa de Portugal além de Felipe II, rei da Espanha, que advogou para si sua linhagem materna para assumir o trono e unir as duas casas reais. Diante de tanto infortúnio, eis que Portugal começa a demonstrar os primeiros sintomas de sua síndrome de Bartleby: Dom Sebastião morreu? Não houve quem lhe encontrasse em corpo defunto. Se por um lado ganhou uma lápide, posto que ordenaram a realização de enterros simbólicos sem a presença do cadáver, também ganhou um epíteto (póstumo?), e passou a ser chamado de “O Desejado”, porque o povo português aguardava seu retorno para libertá-lo do jugo espanhol. Não tardou para que jogos de dissimulação, legitimação de narrativas desconexas e duvidosas sobre os rumos da batalha e tantas outras artimanhas irmãs da negação transformassem os habitantes de Portugal em uma espécie de Leviatã bartlebiano, potencializado pelo forte sentimento anti-hispânico somado ao desejo de libertação. Trata-se de fato de um formidável *panorama do não* este que se descortina agora: para refutar uma

verdade incômoda, tem-se que apagá-la primeiro para reescrever o episódio à maneira de um palimpsesto. Para tanto, o reino de Portugal produziu muitos fenômenos que seriam dignos de destaque, os quais deram vida e perpetraram o chamado “mito do sebastianismo”. Aqui, gostaríamos de chamar a atenção apenas a um, que por sua vez desdobra-se em três: anos após a batalha, perdida pelos cristãos porque Deus escreve certo por linhas tortas, deu-se em Portugal um ocorrido muito curioso. Sentido pela derrota e pelas muitas humilhações que lhe foram impostas, eis que nasce no reino anexado à Espanha o talvez primeiro exemplar verdadeiramente humano de Bartleby.

Em 1584, um jovem rapaz, que depois veio a se saber chamar-se Ildefonso de Góes, foi expulso do convento de Monte Carmelo de Lisboa porque dele se suspeitou o hábito infame de ir-se aos pés cerca da imagem de Nossa Senhora. Fazia-o de modo furtivo, sempre à hora do sono justo dos demais clérigos, e invariavelmente embarreava o digníssimo manto celeste da Virgem ao descomer tudo o que tragara à hora da ceia, que era farta naquele retiro. Sobre as referidas atitudes, tão deploráveis, ninguém pôde provar nada, mas as desconfianças que decaíram sobre a figura do jovem Ildefonso foram tantas e tão fortes que ele acabou sendo convidado a retirar-se do convento pelos demais homens santos, os quais disseram que fosse buscar outro sítio onde pudesse encomendar sua alma a Deus à sua maneira tão distinta. Pôs-se então a percorrer o país, sem muito tino. Em trajes paupérrimos, passou de aldeola em aldeola, indo cada vez mais em direção à fronteira com a Espanha, fixando-se, enfim, em Penamacor, um pequeno burgo onde encontrou um eremitério abandonado. Correu pelo vilarejo e arrabaldes a notícia que o jovem eremita contava (e de fato o fazia), a quem o visitava, notícias da batalha ocorrida pouco mais de trinta anos atrás, dando a todos a impressão de que participara dela. Rapidamente corre o boato de que é ele o rei Sebastião, arregimentando em torno de si um pequeno número de fiéis. Preocupadas, as autoridades levam o “rei de Penamacor” para Lisboa, condenando-o às galés.

As semelhanças com Bartleby não se limitam a seus trajes lazarônicos, ou ao fato de habitar em um eremitério, como o pequeno espaço atrás de um biombo no qual foi instalado o personagem de Melville. O fato de fazer crer que o rei não morreu, que Sebastião é ele, é, também, a forma mais eficaz de dizer, num

discurso político afirmativo, a ampla negação contida em “*acho melhor não* crer, querido povo galego, que vós estejais desamparados de sua figura real, a qual não morreu e está aqui presente para orientá-los”. Um ano após Ildefonso de Góes ter sido mandado às galés, eis que surge um novo Bartleby, travestido de Sebastião redivivo.

Fez-se notícia entre os habitantes da cidade de Ericeira, próxima à foz do Tejo, que um jovem eremita fustigava-se impiedosamente com um flagelo, enquanto repetia para si e ninguém mais muitos “ais!, Só eu sou a causa dos desastres de Portugal! Infeliz Sebastião, uma vida de penitência e lágrimas não é suficiente para a expiação de minhas faltas!” Como recebia a visita de muitos camponeses, contava a todos relatos sobre a batalha, aumentando ao seu redor o número de fiéis e seguidores. Logo anunciam que o eremita subirá ao trono e, tendo ao seu redor um bom contingente de partidários dispostos para o combate, organiza tropas, uma espécie de exército de Brancalione; coroa-se rei, nomeia ministros. Por fim, envia ofícios para os quatro cantos do país, anunciando o retorno do “Desejado”. Após duas batalhas contra as tropas espanholas, o “rei de Ericeira” é enviado preso à Lisboa, onde deceparam-lhe a mão direita antes de enforcá-lo em praça pública.

Como pode Dom Sebastião ter sua volta reconhecida uma primeira vez e, novamente derrotado, ter sua volta reconhecida uma segunda vez? Pior: novamente derrotado, voltaria a surgir uma terceira vez, como se a validade de seu retorno só existisse em caso de redenção absoluta ou que importa menos a sua volta que o desejo e a espera por ela. Como se vê, a síndrome de Bartleby é contagiosa, persistente e cíclica. A terceira história se passa fora dos domínios de Portugal, mais precisamente na cidade de Veneza.

Em meados da década de 1590, instala-se num bairro pobre da cidade de Veneza um indivíduo que se declara português. Não diz uma única palavra do idioma luso, sob a escusa de que está preso a um juramento que não ousa quebrar, por ser temeroso a Deus. Quando começa a tomar vulto o boato de que se trata de Sebastião, o embaixador da Espanha consegue que o dito cujo seja condenado à prisão perpétua. O caso ganha dimensões internacionais, repercutindo em Paris, Londres, Países Baixos e, ajudado pelo engajamento de alguns portugueses influentes, o prisioneiro é posto em liberdade em 1600, com

ordens de deixar o território veneziano em três dias. Disfarçado de monge, sai da cidade, mas é detido em Florença. Preso, é transferido para Nápoles, condenado às galés e, posteriormente, enforcado. Sua fama e, junto a ela, sua legitimidade, ganhava mais e mais corpo na Itália e em Portugal.

Pouco importa quantos Dom Sebastião surgiram ou surgirão. Ao que parece, o mito do sebastianismo está associado às muitas vindas, ou melhor, voltas, do “Desejado”, como se este tivesse sido amaldiçoado, nas areias do deserto marroquino, a pagar pela expedição frustrada vivendo preso a um eterno *ritornello*. Valensi sugere ainda que a crença que os portugueses tinham quanto ao seu retorno gerou uma fabulação que

faz Sebastião partir do campo de batalha (...) ferido, mas vivo. O rei alcança Portugal onde o remorso o incita, não a retomar o poder, mas a expiar a falta que cometeu ao lançar sua desastrosa expedição. Começa então a ocultação do rei, uma peregrinação (...), seguida de uma instalação na solidão de um eremitério (VALENSI, 1994: 122).

Percebe-se o quanto os personagens relacionados à figura de Bartleby se associam intimamente à solidão, a uma espécie de degedo numa região na qual vive confortavelmente com seu anti-discurso. Os que de alguma forma conseguem se relacionar com ele caem, invariavelmente, no desconforto de serem abraçados por um enigmático tempo de espera, uma espera interminável por uma atitude, um desfecho, o colocar termo a uma situação que só Bartleby pode realizar, mas recusa-se peremptoriamente a fazê-lo. O mito do sebastianismo, que aqui associamos a Bartleby, não se resolve pelo simples aparecimento de um novo Sebastião. Em verdade, é algo resolvido cotidianamente pelo jogo coletivo da negação e pela espera infinda, pontuada e imediatamente renovada a cada vinda de um novo falso Messias, de um grande final redentor. Em vão; Bartleby nunca tomará para si uma folha para realizar, junto com os demais, a conferência das cópias. Acha melhor não fazê-lo.

Algo parecido a isto nos atrai aqui: transir esse elemento algo fantasmagórico do não, do que é negado na narrativa enquanto agilidade, objetividade, indo ao encontro do avançar minimamente em direção a uma certa espera suspensa que indica um objetivo aparentemente inexistente, porque quase imperceptível, e que será apresentado neste estudo por conceitos que assumam

formas alegóricas como o silêncio, o tempo de espera, o devaneio, o *mise en abîme*, a digressão, a negação *et ceteris*. São todos ou pontos de fuga e escape narrativo ou condensações criadoras do mínimo. Voltando ao nosso *panorama do não*, Vila-Matas, autor de *Bartleby e companhia*, não chega a falar de Macedonio Fernández, escritor argentino incensado por Borges que chegou a ventilar consigo mesmo a idéia de candidatar-se à presidência de seu país, porque supunha haver mais gente interessada em abrir uma tabacaria que em ser corifeu nacional. Era uma pessoa peculiar: Oscar Del Barco, em apêndice à *Museo de la Novela de la Eterna* diz que

Macedonio se ocultó. Lo hizo tan bien que llegó a convertirse en una suerte de mito. De pronto aparecía (...) luego desaparecía, a veces durante años. Se movía detrás de cortinados. Se insinuaba, para de inmediato desaparecer dejando su ausencia. (...) Todos los que hablan de él demuestran que no lo conocieron (DEL BARCO, 1997: 463).

Um primor de Bartleby. Pela vida que levava e pela estética de sua literatura. “En la música (...) buscaba las estructuras elementares, algo más próximo al silencio que al sonido. Lo mismo ocurría con los poemas: ante todo el poema era una ausencia de sonido, un vacío que sólo podía captar como sonido” (*idem*). Quis produzir uma poesia que seria a ausência da linguagem na linguagem. Em um de seus... vá saber... cinquenta e sete prólogos que antecedem e constituem o romance em si (*Museo de la Novela de la Eterna*), o autor admite que o que lhe animou a escrever sua novela foi o desejo de criar

un hogar, hacerla un hogar para la no-existencia (...) en que necesita hallarse Deunamor, el No-Existente Caballero, para tener un estado de efectividad, ser real en su espera, situándolo en alguna región o morada digna de la sutilidad de su ser y exquisitez de su aspiración para poder ser encontrado en alguna parte, en mi novela mientras espera (FERNÁNDEZ, 1997: 22).

Mais adiante, em mais um prólogo, este feito à pessoa do autor, escreve a seu respeito que

soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación de yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo. (...) Es muy sutil, muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades. Sólo he logrado en mi obra escrita ocho o diez momentos en que,

creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector (*idem*, 33).

Ana María Camblong, responsável pela coordenação editorial, atenta para a quantidade de prólogos e a e a forma singular como ele os escreve, e observa que o próprio Macedônio se justificaria em suas *Teorías*, explicando-se “por el ‘placer de disparatar’, o sea el placer de la libre disposición del curso de los pensamientos sin observación de la coerción lógica” (*idem*, 31). Descobri-lo como ele a mim – já na página cinco deste texto afirmara eu que pretendia “criar uma disparatada prosa baseada num palavrar perdido no sem-fim que constitua em conjunto um corpo intransponível ou insuperável, verdadeiro labirinto de finitude inesgotável”. E, convenhamos, o palavrar macedoniano toma a direção da *adição pela negatividade*, o que quer dizer que seu discurso se vai construindo pelo ajuntamento de palavras que erigem um universo da não-existência. Seu *Prólogo a lo Nunca Visto* introduz uma figura como *El No-Existente-Caballero*, e, ademais, constrói imagens como a que versa sobre

la *imposible* muerte del ‘Hombre que fingía vivir’, presenciada sólo por el peluquero que *simulaba estar despierto y viendo*, aunque durmiera como siempre en ese instante, cuyo maldito dormir *no* obsta a que todo venga saberse y contarse, *sin* decirse, empero, *nada* que *no* esté en el libro, de afuera de la novela, *ni* impide a esta que tenga la formalidad de un *Fin* (...), en el punto de quedarse el volumen *sin decir nada*, lo que hace dudar de que todo se haya dicho (FERNÁNDEZ, 1997: 50).

Os grifos são meus, e os coloco apenas para realçar certas palavras que são mais que recorrentes em seu discurso: *imposible*, *no*, *sin*, *nada*, *ni*, *Fin*, *sin decir nada*, *nunca*, *tampoco*... estilística característica que diz *o que é* pela explicitação do que *não é*. Mas o que é, ao fim, é esta nução do “sem dizer nada”.

Quanto nos interessa isto ao nosso estudo!, esta tendência de ir-se em direção a um vazio literário, esta narração do sem dizer nada. Até aqui já cotejamos autores como Melville, Borges, Cage, e o próprio Fernández. Do primeiro, tomamos de seu personagem a atitude ativa para a inação, seu pendor para a contemplação a qual se entrega da janela de seu escritório – que dá para uma parede! De Borges, buscamos sua versão sobre o paradoxo da corrida entre Aquiles e a tartaruga; em Cage, vimos seu pendor para um tempo distendido em

*ASLP/Organ*² – música prevista para terminar em 2640 (cabará, no entanto, observar outra obra sua, 4' 33'', já que estamos lidando com este desejo literário do nada dizer: uma música toda dedicada ao silêncio, em que não há nota sequer a ser tocada). Quanto ao desconhecido Fernández, que segundo Borges “tentava ocultar, não exhibir, sua inteligência extraordinária; falava como que à margem do diálogo e, no entanto, era seu centro” (BORGES, 1999: 58), agindo como um ser que “possuía em grau eminente as artes da inação e da solidão” (*idem*: 61), bom, do desconhecido Fernández notamos como constrói suas afirmações pelo cerceamento do sim. De que falamos, pois, até o presente momento? Da hesitação; também de um certo ‘panorama do não’ protagonizado, sobretudo, por Bartleby e Fernández; de uma velocidade que se acelera por uma espécie de reverso, cuja valoração tende a ser tanto mais positiva quanto maior for sua inclinação ao nulo. Do tempo. São elementos que nos aproximam de um objeto inapreensível em sua natureza – a identificação de uma “narrativa muda”, que se constrói pelo próprio aniquilamento do que lhe dá valor e mobilidade, numa espécie de cedimento que alia o próprio avançar de um texto palimpéstico: o tanto que arremete é o quanto lhe é raspado ou remetido a uma origem vazia, neutra. Extremamente lento porque parece sabotar o próprio avançar. Eis o que é imperativo: afirmar a lentidão, a espera, a dissolução, o negativo, o que pouco avança.

Não quer dizer que o tempo em si pouco avança, ou o faz com maior vagar: ocorre que passa, este presente efêmero, e passa soçobrando ao passado com a mesma voracidade com que devora o futuro, pois que “o presente se sempre estivesse presente, e não passara a pretérito, já não saria tempo, mas eternidade, (...) em forma que podemos dizer com verdade, que o tempo não he, senão porque caminha ao não ser” (AGOSTINHO 1905: 329). Característica que dificulta a apreensão de nosso objeto, que supõe, ou melhor, que *espera* pelo momento em que esta “caminhada ao não ser” afrouxe seus passos e, distraída, os dê em uma espécie de *tempo di rubato*, estranha anarquia temporal institucionalizada pela música, um conceito altamente subversivo que corrompe toda a rigidez do tempo imposta pela marcação metronômica e que na *História da Música Ocidental* é definido como sendo algo “à vontade, ao bel-prazer, não rigorosamente (falando-se do tempo), sem compasso” (MASSIN, 1997: 113). O *rubato* é algo como uma usurpação antecipada de um tempo por vir, ou uma reposição no presente de um

‘roubo’ passado ou mesmo futuro, e que concede, ao presente, uma elasticidade que Agostinho não supõe. Ao contrário, em sua busca pela possibilidade de um tempo distendido, um tempo longo, nega-a, perguntando se

são por ventura longo tempo cem annos presentes? Vê primeiro se cem annos podem ser presentes. Se fallarmos do primeiro delles, este he presente; mas os noventa e nove são futuro, e por isso ainda não são. Se fallarmos do segundo anno, então já hum dos cem he passado, outro presente, os mais futuros. (...) Por onde cem annos não podem ser presentes. Vede se ao menos hum desses; de que se trata, he presente. Se elle o he no primeiro de seus mezes, os demais por certo são futuros. Se no segundo o primeiro já passou, os mais ainda não são. Logo nem ainda o anno, de que se trata é todo presente; e se não é todo presente, não he anno presente. (...) Mas nem ainda o mez, de que se trata, é presente, mas hum só dia: se for o primeiro, são os mais futuros; se o ultimo, são pretéritos; se algum do meio, huns são pretéritos, outros são futuros. (...) Mas nem hum dia é todo presente, porque se compõe de todas as horas (...) que fazem o numero de vinte e quatro; das quaes a primeira tem as mais futuras. (...) Se algum tempo pois se pode conceber, que não possa ser dividido em partes, por miudíssimas que sejam, este será o único que se possa chamar tempo presente, **e este tempo presente passa do futuro ao pretérito com huma rapidez, que não admite demora que o estenda**, pois se a houvesse se poderia dividir em pretérito, e futuro. O presente pois **não tem extensão alguma** (AGOSTINHO, 1905: 331).

Ora... é realmente cousa lamentável que uma alma tão elevada como a de Santo Agostinho nos faça tão frontal objecção; muito melhor seria tê-lo a par no congraçamento de uma mesma opinião, o que, infelizmente, parece não ser o caso. Mas vá lá, congracemos de sua opinião de que o presente se reduz a uma parte “miudíssima”. A partir daí, no entanto, abnuímos, imaginando ser ou poder ser esta “parte miudíssima” lascarina o bastante para roubar de aqui uma porção do que foi, de ali uma porção do que será, agregando a si um valor – um vagar – que não é seu, por origem, mas se o torna por conquista. Como? Dizeis que o miudíssimo referido por Agostinho não tem porções a serem furtadas, que é já uma parte indivisível e, portanto, só se poderia roubá-la se fosse em sua totalidade unitária? Que se afane então o miudíssimo todo, se infle o presente de um vagar alheio, e o futuro (ou o pretérito) se nos apresente sob a forma de um bolsão oco, vazio em sua unidade do vir a ser (ou do ter sido) presente. Um instante não-roupneliano, porque já não é tão instante assim – seu inchaço conduz a uma continuidade instantânea ao redor do qual habita um sumidouro, local onde coisas se perdem, objetos desaparecem, o vazio devora a presença, o calar silencia o discurso.

Naturalmente, tanto o vazio quanto o calar são entendidos, aqui, como proposições dotadas de valor – paradoxalmente, uma subtração que adiciona. Como observou Barthes, em *O neutro*, “na língua clássica, a mesma coisa: calar-se, silenciar. Mas antes, nuance interessante: *tacere* = silêncio verbal $\neq$ *silere*: tranqüilidade, ausência de movimento e de ruído. (...) Em suma, *silere* remeteria de preferência a uma espécie de virgindade intemporal das coisas, antes de nascerem ou depois de desaparecerem” (BARTHES, 2003:49). Portanto, que o categórico fique claro e explícito para que seja categórico: este texto não acredita no silêncio, não crê no *silere*, mas crê no *tacere* como silêncio da fala. Quando Barthes afirma que “em música o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo. (...) O que é produzido expressamente para não ser um signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio” (*idem*, 58), pressupõe justamente uma valorização do não dito, do ausente, que se inscreve como valor, ou como potência narrativa com a qual Cage, por exemplo, se propôs a explorar.

4’33’’ é uma música sem notas – *tacet* é sua única indicação. Que quer isso dizer senão que o absoluto silêncio da fala, o *tacere*, é inquinado por uma quantidade indeterminada de outros sons que se manifestam pelo calar instrumental; ou que donde não há escrita, texto, narrativa – em suma, verbo – reina o caos de uma verborragia outra que representa a impossibilidade absoluta de uma “virgindade intemporal das coisas”. Este caos, no entanto, se nos apresenta no mais dos casos de modo comedido, respeitador, raramente nos folga com acessos um pouco ou mais vivazes. O certo é que, em geral, o público em uma sala de concerto tende a se contrair, na tentativa de produzir a menor quantidade possível de ruídos, que se limitam ao mínimo quando já é máxima a tensão imposta pelo “silêncio”²: do ajeitar de uma nalga na cadeira eleva-se um leve rangido, o estalar de dedos, a respiração coletiva, o comentário sussurrado a quem está ao lado, a embalagem de uma bala sendo aberta – lentamente e com

²Nem sempre foi assim, esta é uma tradição relativamente recente, desenvolvida concomitantemente ao surgimento de uma outra tradição, que apresentava o artista como um *virtuose* iluminado e dotado de uma sensibilidade acima do comum. A platéia deveria assistir sua mediação com a obra de Arte em resignado silêncio, e só depois de terminado o transe artístico ao qual o *virtuose* se submetia é que se permitiria os suspiros, os *ohhh!*, os desmaios e as palmas efusivas. À época de Shakespeare, no entanto, parece que os atores deviam duelar com o público para serem ouvidos, posto que encenavam em meio à algazarra completa da platéia, que comia, brigava, xingava, jogava ou mesmo transava com “atrizes” de menor categoria.

cuidado de não fazer muito barulho! – o pigarro reprimido, o pastiche eletrônico de algum *hit* da música erudita (*Pour Elise?*) saído de um celular. E isto, em conjunto, consiste na composição propriamente dita, algo que antes era abafado pelo texto, mas que agora expressa pelo *tacet* o desejo de neutro que supõe o *silere*.

Cage percebeu a inalcançabilidade do *silere* após uma experiência pela qual passou: tendo a oportunidade de entrar em uma câmara acústica, a prova de eco (e, portanto, “completamente silenciosa”), pôde ainda assim ouvir dois sons: um grave, outro agudo, sendo o primeiro seu próprio sangue em circulação, e o segundo, seu sistema nervoso³! Maravilhou-se. A partir de então, buscou compor o que pudesse expressar de forma evidente a derrocada do *silere*. Uma de suas primeiras experiências nesse sentido talvez tenha sido a *Música das Mutações*, de 1952, baseada no I Ching, com a distribuição aleatória de corpos sonoros e períodos de silêncio. Este talvez tenha sido um primeiro ensaio rumo à direção que só foi atingir seu clímax em *4'33''*: o mínimo de volume, o mínimo de instruções aos músicos: em verdade, deveriam fazer não mais que nada, e deixar ver até onde poderia ir o silêncio. Não foi muito longe; de fato, ocorreu o que Cage já supunha – numa sala de concerto ou onde quer que seja, “quem faz a música é o público, provocado pelos insuportáveis minutos de silêncio” (CAMPOS, 1998: 134).

É verdade, trata-se de “barulhos” aleatórios e indeterminados. E isto segue sendo verdadeiro até o ponto em que já não se distinga mais entre “barulhos” e sons musicais, como ocorre com Cage: “As pessoas distinguiam entre sons musicais e barulhos. Eu (...) lutei pelos barulhos” (CAGE, 2006: 330). A escrita silenciosa, neutra, quase mínima, de alguém que lutou pelo barulho, é uma questão que se apresenta, nega e reafirma um paradoxo que só se resolve com a participação dos músicos (calando) e a participação do público (atuando) com toda abertura ao acaso e à indeterminação que se lhes poderia dar, apontando mais para o desejo de silêncio que para o silêncio propriamente dito. “Cada vez mais, assim como nas noites em Nova York conhecidas como *Sounds out of Silent Spaces*, (...) as próprias platéias participam” (*idem*, 339). Uma vez que a atuação dos músicos esteja equiparada à mesma que por tradição sempre pertenceu à

³ Cf.: CAMPOS, A. 1998: 134, também em MASSIN, J. 1997.

platéia, e todos atuem como ouvintes, caem por terra toda e qualquer estrutura hierárquica que subdividia a sala de concerto em papéis determinados para serem desempenhados por agentes distintos – os músicos tocam, o maestro rege, o público ouve. Em 4'33'', os instrumentistas e o regente tornam-se também ouvintes, e estes, embora não deixem de atuar como “os que escutam”, tornam-se igualmente responsáveis pelos sons que são emitidos durante a *performance*. Com isso, abre-se na cena musical o espaço para uma composição baseada na mais completa aleatoriedade, composta diretamente em cena e fora do controle de uma autoria individual. Como inexistente uma autoridade central, sua assinatura passa a ser coletiva e anarquizada. Assumidamente influenciado pelo *Teatro e seu Duplo*, de Artaud, Cage expressa aqui que

a idéia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena, impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras (ARTAUD, 2006: 40).

Pode ser que um regente queira preservar para si o poder de que sempre gozou, por vaidade ou falta de noção, enquanto rege 4'33''. Mas não há Maestro que governe uma platéia e a torne tão submissa aos seus desígnios como são tradicionalmente os músicos de orquestra. O maestro mais autoritário que pretender silenciar completamente um público terá sempre seu intento frustrado pelo pigarro contido. Faço aqui uma pequena, mas não breve, digressão sobre o tema: talvez não por acaso, foi na corte de Luís XIV, o Rei Sol, que o papel de liderança em um conjunto musical assumiu as feições de um projeto que culminaria, ulteriormente, em uma figura deificada, centralizadora, onipotente e caprichosa. Qualquer caricatura sobre a figura abstrata do maestro apresentaria ao menos um, senão todos os predicados acima. Na corte do Rei Sol, embora o próprio centro do mundo gravitasse em torno de Luís XIV, o projeto de onipotência do maestro começou a assumir seus traços distintivos através da elevação de Jean-Baptiste Lully como detentor exclusivo do monopólio das produções da ópera de Paris. Introduziu a prática de marcar o ritmo com a infeliz idéia de martelar o chão com um pesado cajado de madeira, uso que se estendeu em França por todo o século seguinte. Seu maior infortúnio foi a falta de sutileza e discrição ao aplicar tal método de controle rítmico: certa feita, ao executar um *Te*

Deum composto em homenagem à recuperação de Luís XIV, que estivera enfermo, não observou nem a sutileza, nem a discrição e, talvez exaltado pelas vertigens da música, esqueceu de observar também os limites do próprio corpo: de tanto dar ao chão com o cajado, acabou por acertar o dedo do pé que, para seu maior infortúnio, esmigalhou-se. Azar como esse apenas acontece a quem sabe cortejá-lo e, como uma desgraça alcança outra, o machucado transformou-se em gangrena, que o vitimou após dias e dias de agonia e sucessivas amputações. O pobre Lully, ainda por cima, tinha por uso e costume, reger com as costas viradas para seu conjunto, de frente para o público, e deve ter presenteado Luís XIV com a mais medonha careta que este já vira em vida quando ocorreu o sinistro. A tragédia particular de Lully, junto com seus méritos, parecem ter orientado seus sucessores no desenvolvimento da arte da regência, diminuindo o desprimoso cajado e aumentando os poderes do diretor de orquestra. Por um lado, o bastão encolheu tanto a ponto de hoje mais se perecer com uma inofensiva agulha de acupuntura, e, por outro, a autoridade do regente cresceu de tal modo que

no hay expresión más vívida del poder que la actividad del director de orquestra. (...) Haga lo que haga, arroja luz sobre la naturaleza del poder. (...) Con un movimiento mínimo, despierta a la vida de pronto esta o aquella voz, y lo que el quiere que enmudezca, enmudece. Así tiene poder sobre la vida y la muerte de las voces. (...) Presencia de espíritu y rapidez están entre sus cualidades cardinales. Debe irrumpir con la rapidez del rayo sobre los infractores de la ley (CANETTI, 1983: 392).

São muitos os exemplos de maestros que, após Lully, fizeram valer essa extrapolação de autoridade. Hans von Bülow, por exemplo, era ácido como um limão com sua orquestra, e Lebrecht nota que “para um cantor recalcitrante, cuspiu seu mais memorável aforismo: ‘Um tenor não é um homem, é uma doença’” (LEBRECHT, 2002: 37). Toscanini era “brutal com orquestras e criou um culto à brutalidade que outros regentes imitaram como um emblema de (...) autoridade” (*idem*: 101) e “a aura de medo que ele erigiu em torno de seu pódio era aterradora o suficiente para dominar o resto da sociedade (...). Os ataques de fúria de Toscanini nos ensaios eram parte integrante de sua lenda” (*idem*: 102), sendo desencadeados “por incidentes ou erros mínimos e tinham por fim assegurar a obediência dos que o cercavam” (*idem*: 117). Já Gustav Heinrich Ernst Martin Wilhelm Furtwängler “ficava verde de raiva quando a música não soava corretamente e cuspiu literalmente na orquestra em sua fúria” (*idem*: 125). Poderia

seguir contando histórias dessa ordem *ad infinitum*, mas basta o que foi dito para mostrar o quanto a figura do maestro se imbuíu, historicamente, de uma missão subordinadora, cuja obediência deveria ser adotada cegamente por aqueles que o cercam.

Por que falo disto? Apenas para fazer imaginar um maestro na tentativa de fazer impor o silêncio. Vai derriscando todas as vozes, manda calar cada um dos naipes da orquestra e o que consegue é ver-se metido em uma infuça de êxito impossível – a música já não depende dele, tampouco “*tiene poder sobre la vida y la muerte de las voces*”... a pilhéria de Cage pode ser lida como uma radical experiência de desapropriação da assinatura do autor, submetendo a um conjunto de atores o papel de a(u)tor. Por mais que o esforço seja o de promover silêncio, o calar de uma voz é sempre revelador de uma outra, e silenciar esta outra significa distinguir um rumor ainda mais sutil o qual, invariavelmente, trará consigo uma interferência ainda menor – estendendo-se a uma ordem do mínimo perceptível. Como diria o próprio Cage, “nenhum som teme o silêncio que o extingue e não há silêncio que não seja grávido de som” (CAGE, apud CAMPOS, 1998: 134). O silêncio, pois, está aí como uma *matriochka* com suas *matriochkitas*, ou como uma cebola que encapsula todas as suas cebolas, infinitamente grávido no corpo finito do texto. Uma narrativa como esta, em que o *tacet* busca o *silere*, é como o cetro real de Liang, que deve ser partido à metade a cada sucessão dinástica; sua metade é, novamente, uma peça inteira que pode ser partida à metade, infinitamente⁴.

De corte em corte, nos deparamos com esta doidaria que, desde criança, me povoa a cabeça numa afronésia vertiginosa: o fenômeno da *mise-en-abîme* que comprova tanto os *designers* quanto os consumidores da caixinha de fermento, que por conta disto granjeou tão boa fama. Equivalentes literários os encontramos aos montões, seja pela simples referência a rótulos de produtos ou congêneres, seja pelo projeto de fazer da própria estrutura narrativa uma espécie de saco sem fundo auto-representado. Georges Perec é, dos autores que conheço, o que mais parece se divertir e explorar as *mise en abyme* de ambas espécies; por exemplo, faz referência ao quadro presente no apartamento da Sra. Beaumont (segundo capítulo de *A vida modo de usar*) no qual se vê “quatro monges de fisionomia

⁴ cf. BORGES vol. I, p. 266.

glutona sentados à mesa em torno de um *camembert*, na etiqueta do qual quatro monges de fisionomia glutona – os mesmos – estão de novo sentados à mesa. A cena repete-se, distintamente, até a quarta vez”. Mais à frente, ao descrever o apartamento da senhora Moreau, barbaramente decorado por Henry Fleury (que compreendera que tinha ali a chance de realizar sua obra-prima), nos é apresentado a casinha de bonecas que adornava a sala de fumar da viúva. Fazia a alegria dos japoneses que a visitavam, e reproduzia “quase microscopicamente com uma fidelidade maníaca” todos os detalhes de uma habitação. Põe-se a descrever a decoração da casinha de bonecas justamente no capítulo em que descreve a decoração da casa da senhora Moreau, num livro que descreve, de certa forma, o prédio mesmo em que vive a senhora Moreau! Não bastasse isto, Perec insere na narrativa, citações “às vezes ligeiramente modificadas, de (...) Jorge Luis Borges, (...) Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Thomas Mann, Gabriel Garcia Márquez, (...) Herman Melville, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, (...) Stendhal” e... Georges Perec ele mesmo!!! Por exemplo, conta-nos a história de Fernand de Beaumont, o arqueólogo que “confiava demais nas lendas” e dedicou-se, pela fé que tinha nelas, a encontrar os vestígios da suposta capital árabe na Espanha, ou seja, as ruínas da cidade a qual os árabes chamavam por Lebtit e que se cria localizada por Ceuta ou Jaén. Recusando tais indicações por considerá-las discordantes com os indícios que havia reunido, achou por bem promover as escavações arqueológicas em Oviedo. Não importa apresentar os indícios que o fizeram escolher Oviedo como alvo de suas investigações, mas sim aqueles que fizeram com que refutasse peremptoriamente as outras duas cidades, Jaén ou Ceuta, como sendo a correspondente precisa da localização de Lebtit. Em ambos os casos, escavações anteriores foram infelizes em revelar equivalências com aquilo que as crônicas atribuíam como características da cidade moura. Sobretudo lhe inquietava o fato de não haverem encontrado um castelo

‘cuja porta de dois batentes não servia nem para entrar nem para sair. Era destinada a ficar fechada. Sempre que um rei morria ou outro rei herdava seu augusto trono, acrescentava por suas mãos uma nova fechadura à porta. Nela houve, por fim, vinte e quatro fechaduras, uma para cada rei’. Havia sete salas naquele castelo. A sétima ‘era tão comprida que o mais hábil dos arqueiros,

atirando do limiar, não poderia cravar a sua seta na parede do fundo'. (PEREC, 1989: 23).

O leitor familiarizado com Borges há de perceber aqui não apenas semelhança, mas sim plena correspondência entre a citação acima e o texto contido na *História Universal da Infâmia (A câmara das estátuas)*. Apropriando-se confessadamente de tantos autores, *A vida modo de usar* é já um livro que encerra dentro de si tantos outros que se fazem representar pelas miniaturas de seus fragmentos; um leitor incauto certamente encontrará deleite pela simples leitura de *A vida...*, os mais experientes, porém, defrontar-se-ão com um impressionante panorama literário miniaturizado. Paradoxalmente, este panorama em partículas proposto por Péric tendem a se agigantar tanto quanto mais o leitor estiver advertido de sua própria experiência. Passa a vê-la com uma espécie de lente de aumento. “O homem da lupa (...) coloca-nos num ponto sensível da objetividade, no momento em que é preciso acolher o detalhe despercebido e dominá-lo. A lupa condiciona, nesta experiência, uma entrada no mundo” (BACHELARD, 2003: 163). O leitor perecquiano deve, portanto, buscar à abaz uma lupa para si, tornar o despercebido, percebível, e não permitir que o evidente se lhe manifeste à socapa. “Pegar uma lupa é prestar atenção, mas prestar atenção já não será possuir uma lupa? A atenção, por si só, é uma lente de aumento (*idem*, 165). O *homem da lupa*, aqui, é uma personagem semelhante a Vincent Degraël, jovem professor de Letras que teve um dia às mãos *A viagem de inverno*, livro de Hugo Vernier, completamente desconhecido, no qual localizou cerca de trinta “empréstimos” de autores outros, estes sim muito famosos.

O livro de Hugo Vernier parecia uma prodigiosa compilação dos poetas do fim do século XIX, um centão desmesurado, um mosaico em que quase todas as peças eram obra de outrem (PEREC, 2005: 78).

A Vida Modo de Usar tem a estrutura desta “prodigiosa compilação”, e levando aos extremos as fronteiras da citação, o leitor se vê enredado na possibilidade, simples possibilidade, de encontrar no autor citado a citação que este faz de um terceiro. Compagnon nota que “quando se publicam as notas de leitura de um autor célebre (...) é preciso recorrer a artifícios tipográficos complicados para distinguir os patamares múltiplos e sucessivos da enunciação”

(COMPAGNON, 2007: 18). Se se omite estes artifícios deliberadamente, o leitor passa a ter, primeiro, o direito de suspeitar constantemente de um plano narrativo que camufla e omite os tais “patamares múltiplos e sucessivos da enunciação”. Depois, se pretende ser, também ele, um *homem da lupa*, lendo com um lápis à mão e fazendo por sua conta comentários, notas e possíveis correspondências com outros autores, assume de imediato uma participação ativa na concepção desta vertigem: “Lendo, eu acrescento ainda. Pode-se imaginar que a cadeia não se interromperá” (*idem*, 19).

Isto está horrível. Não é assim que começa.

De corte em corte, nos deparamos com esta doidaria que, desde criança, me povoa a cabeça numa afronésia vertiginosa⁵: o fenômeno da *mise-en-abîme* que responde pelo fascínio a tantos outros mais que a mim; Borges recorre à mesma palavra, “vertigem”, ao referir-se a uma lata de biscoitos cujo rótulo reproduzia as características abissais. A perspectiva do abismo floresceu de modo abundante no campo do desenho, da pintura, da fotografia, das artes eminentemente visuais, talvez porque não são poucas as fontes que teorizam e advogam convergindo para a mesma hipótese de que teria surgido, primeiramente, de uma tradição heráldica: Dallénbach, Amigo Pino, Péc, o próprio Borges, são alguns autores que confessam a origem gráfica da *mise en abîme*, representada por um escudo dentro de um escudo, dentro de um escudo... Seu equivalente literário corresponderia à inserção de uma narrativa dentro de outra, desde que as duas se subordinem a uma característica de representação mútua. Não é o caso das narrativas interpoladas em *Don Quijote*: inseridas em um enredo aparentemente simples e linear – errância e aventuras, errância e novas aventuras, errância... –, as narrativas interpoladas são autônomas e, em nada espelhando a história específica do “Cavaleiro da Triste Figura”, bem poderiam ser editadas à parte, como é o caso da *Novela do curioso impertinente*, que narra o episódio amoroso

⁵ Digo isto porque, em criança, é das primeiras memórias que tenho: o ir com mamãe à casa de uma sua amiga, cuja filha, acreditava eu, era minha namorada (pelo menos era o que pensava, embora hoje não possa dizer ao certo se a menina estava a par de meus sentimentos ou mesmo se era recíproco seu afeto). O fato era que gostava muito deste passeio, não tanto pelas alegrias do amor infantil, mas porque o elevador que levava ao seu apartamento era dotado de espelhos em suas quatro paredes, e me perdia em contemplar meu reflexo refletido em mil outros reflexos, que se multiplicavam até o ponto em que minha cabeça, a “original”, se impunha na frente das demais, impedindo minha contemplação do infinito. Tentava inutilmente movê-la para frente ou para trás, com golpes bruscos, a ponto de ser mais rápido que a projeção de minha imagem, como se quisesse, por assim dizer, surpreendê-la.

vivido entre Lotário, Anselmo e Camila. As desventuras destes três personagens *não* remetem a uma reflexividade das aventuras de D. Quixote, seja pela forma de sua enunciação, seja pela síntese da própria história do Quixote. O importante é notar que Anselmo não remete, como representação especular, à figura de Quixote, tampouco Lotário, seu amigo, reflete a imagem de Sancho, e muito menos Camila à de Dulcinéia.

Parece-me que até agora fomos pouco precisos com relação à definição da *mise en abîme*, talvez porque o próprio conceito seja confuso, dotado de uma natureza que remete à crescente indiscernibilidade. Melhor seria procurar defini-lo pelo que ele é, ao invés de nos emaranharmos em exemplos que ilustram o que escapa às suas características. Sobre isso, Dallénbach sugere que para chegar a uma conclusão sobre a questão, há de se fazer notar alguns pontos básicos:

1. the *mise en abyme*, as a means by which the work turns back on itself, appears to be a kind of *reflexion*;
2. its essential property is that it brings out the meaning and form of the work;
3. as demonstrated by examples taken from different fields, it is a structural device that is not the prerogative either of the literary narrative or indeed of literature itself; and
4. it gets its name from a heraldic device that Gide no doubt discovered in 1891.

The last point leads to some further remarks:

- (a) The word *abyme* here is a technical term. (...) A figure is said to be “en abîme” when it is combined with other figures in the center of the shield, but does not touch any of these figures.
- (b) Although the word still remains allusive, we can now understand what Gide had in mind: (...) *the image of a shield containing, in its centre, a miniature replica of itself.*
- (c) (...) in other words, as an attempt to explain a structure that could be defined as follows: *a ‘mise en abyme’ is any aspect enclosed within a work that shows a similarity with the work that contains it.* (DALLËNBACH, 1989: 8).

Encontraríamos, portanto, um exemplo em *Tirant lo Blanc*; embora reputado como sendo o primeiro romance de cavalaria ibérico, seu herói, Tirant, encontra-se com um velho eremita que lê um livro sobre a ordem da cavalaria. Nota Calvino que “desde suas primeiras páginas, o primeiro romance de cavalaria da Espanha parece querer nos advertir de que todo livro de cavalaria pressupõe um livro de cavalaria precedente, necessário para que o herói se torne cavaleiro” (CALVINO, 1993: 62).

Não é nosso objetivo buscar origens, primeiras manifestações da *mise en abîme* na literatura, mas contemplar algumas de suas aparições como uma contribuição à nossa busca pelo que é tanto maior quanto mais diminui. Tampouco faremos algo próximo do inventário, limitando-nos a apontar alguns exemplos e, a partir deles, mostrar como a *mise en abîme* encontrou modos muito diversos para reproduzir-se no discurso literário. O mais simples de todos me parece ser a que chamaremos aqui de “descritiva”, ou seja, aquela que se limita a descrever o fenômeno, como o faz Péric em *A coleção particular*. Toda a história gira em torno de um quadro feito pelo pintor Heinrich Kürz, sob encomenda de Hermann Raffke, para que este pudesse ser retratado junto à sua coleção. Nele figuram, além do próprio Raffke, mais de cem dos seus quadros, todos reproduzidos com impressionante minúcia e fidelidade. Quando a coleção de Raffke foi exposta ao público, os visitantes não tardaram a perceber que Kürz havia inserido a sua própria pintura entre as tantas outras que representavam a coleção particular daquele que lhe encomendara a obra. Isto bastou para que pelo quadro fosse despertado uma espécie de sentimento coletivo de frenética curiosidade.

A diversão predileta desses observadores maníacos (...) era descobrir as diferenças existentes entre as diversas versões de cada uma das obras representadas. (...) Poder-se-ia pensar que o pintor tivera a cada vez a intenção de executar cópias tão fiéis quanto possível e que as únicas modificações perceptíveis haviam sido impostas pelos próprios limites da técnica pictórica (PEREC, 2005: 20).

Não foi o caso: o esquadrinhamento que devassou o quadro presenteou à curiosidade um fato inesperado – Kürz entregara-se a uma espécie de “prazer maligno” ao buscar introduzir, a cada repetição, uma espécie de *movimento*

mínimo neste universo que deve permanecer igual, embora diminua sempre. Assim,

o bule de chá (...) tornava-se uma cafeteira de esmalte azul; um lutador de boxe, ainda vigoroso na primeira cópia, recebia um terrível *uppercut* na segunda e tombava na lona na terceira (...). Essas modificações imponderáveis e imprevisíveis, que só afetavam, no mais das vezes, detalhes ínfimos (...), excitavam ao mais alto grau a curiosidade dos visitantes (*idem*).

Mas o exemplo de *A coleção particular* mostra apenas uma narrativa *sobre a mise en abîme*, e não *sob* o efeito de uma. Esta segunda possibilidade exige sem dúvida um grau maior de complexidade, pois é a estrutura da prosa em si que deve ser atingida. É por isto que a chamaremos, ao menos por ora, de *mise en abîme* “estrutural”. Já dissemos, anteriormente, não considerarmos o Quixote como sendo uma narrativa em *mise en abîme*, apenas por conta das histórias interpoladas que são inseridas ao longo da aventura. Um exemplo de história que se sustenta na interpolação de outras narrativas é *O Livro das Mil e Uma Noites*. Todos conhecemos a história de Sherazade e suas estórias, de como ela as gestou junto com seus três filhos, encantando ao senhor seu marido o Sultão Shâhriyâr noite após noite. A simples interpolação de histórias não basta para conformar a *mise en abîme*, mas basta que se conte a história de uma história com histórias interpoladas para ver-se despencando pela vertigem abissal. Foi o que ocorreu na 602ª noite, parece, quando Sherazade contou a história de um sultão que sempre se casava com uma virgem e depois a matava, porque sua primitiva esposa lhe fora infiel. Certa feita desposou a filha do vizir e, embora pretendesse manter a tradição assassínia, não conseguiu fazê-lo. Dormia com a curiosidade aguçada, pois que sua nova esposa contava tantas e tão boas histórias que... *et ceteris*. Borges imagina que

a necessidade de completar mil e uma seções obrigou os copistas da obra a todo tipo de interpolações. Nenhuma tão perturbadora como a da noite DCII, mágica entre as noites. Nessa noite estranha, ele [o Sultão] ouve a própria história da boca da rainha. Ouve o início da história que abrange todas as outras e também – de monstruoso modo – a si mesma. Intui o leitor claramente a vasta possibilidade dessa interpolação, o curioso perigo? Se a rainha persistir, o imóvel rei escutará para sempre a truncada história das mil e uma noites, agora infinita e circular... (BORGES, 1999, 504).

Outro exemplo, ainda mais contundente, de obra literária cuja estrutura está baseada no jogo da *mise en abîme* é *Os Moedeiros Falsos*, de André Gide. Publicado pela *Nouvelle Revue Française* em 1925, foi considerado pelo autor como seu único romance e, pela Igreja, como digno de figurar no Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum. Um mérito à parte. No livro, o leitor há de se deleitar com a prosa de um Nobel da Literatura, e de surpreender-se com o “Diário de Edouard”, quando descobrir que este personagem planeja escrever um livro e dar a ele o nome de *Os Moedeiros Falsos*. Ademais, mergulhar na leitura que Bernard, um dos personagens principais, faz do diário de Edouard é já não saber se se está lendo o livro ou o livro do livro. Porque a partir deste ponto somos uma espécie de “leitor primeiro” a fruir pelos *Moedeiros Falsos*, mas nos vemos duplicados pela imagem de Bernard, que lê o Diário de Edouard, o qual apresenta a estrutura do que será o livro. Este, no entanto, já se nos apresenta *a priori*. Num determinado momento, quando diário e romance se fundem, o que sobra ao leitor é, pura e simplesmente, o sentimento de estupefação: “Bernard compreendia subitamente que era ele ainda o único, graças à dupla confiança de seu amigo e do diário de Edouard, a conhecer as duas faces da intriga” (GIDE, 1983: 113). Não bastasse isto, por conta de “circunstâncias sensacionais e extraordinárias”, Edouard fez de Bernard seu secretário; o primeiro continua a escrever seu diário, e o segundo agora redige textos para seu empregador, o que concorre para criar e imiscuir múltiplos planos narrativos uns dentro dos outros, num processo que, apenas à custa de esforço, não decorre para uma total barafunda.

Muito se diz a respeito de *Os Moedeiros Falsos*; consideram-no, por exemplo, um dos mais importantes romances do século XX, ou o que primeiro valeu-se da *mise en abîme* como fórmula estrutural⁶. Eu, que o li há pouco, não pude deixar de notar que é um romance recheado de escritores. Quase todos os personagens o são, o que, de certa forma, contribui para que seja também um livro de muitos leitores. Da leitura indiscreta que faz Bernard do Diário de Edouard, participamos como duplicatas, cúmplices desta “miniatura de pessoa” formada por palavras, ao mesmo tempo em que percebemos ser Edouard um alter-ego de Gide que, como observou Ubiratan Machado, fez com que *Os Moedeiros Falsos*

⁶ Ubiratan Machado considera-o como uma grande novidade que contribuiu para a “renovação da técnica literária, através da inclusão na narrativa do diário de um escritor meditando sobre os acontecimentos que pretende romancear” (MACHADO, 1983: X);

representasse “uma espécie de sùmula de sua obra anterior e de suas meditações” (MACHADO, 1983: VIII). Ora, pouco depois Gide irá lançar o diário, *seu diário*, sobre a formação do romance, onde analisa a composição de seus personagens. São obras evidentemente interdependentes, pois as fronteiras que delimitam tanto uma quanto outra não podem ser de todo claras. Não só os *Moedeiros Falsos* é construído em uma *mise en abîme*; o autor não se limita a conformar seu livro desta maneira, participa do jogo ao fazer do Diário de Edouard uma projeção de si e do diário que viria a lançar, dois anos depois. E Edouard, que também vai escrever um livro, o *mesmo* livro, projetar-se-á igualmente sobre um autor X⁷, enquanto pensa que “o que me inquieta é sentir a vida (minha vida) separar-se de minha obra, minha obra afastar-se de minha vida” (GIDE, 1983: 82). Como se vê, a tendência é sempre a de retornar ao próprio Gide. Como afirmará o autor (ou será Edouard?, X?, ∞?), o diário no qual escreve “é o espelho que levo comigo. Nada do que me acontece assume para mim uma existência real enquanto não a vejo refletida” (*idem*, 1983: 141).

Sim, e o reflexo pode ser, nesses casos, levado ao absurdo, tanto para o interior do livro quanto para seu exterior: há de se questionar se os alter egos de Gide que se miniaturizam à medida que o espelhamento os faz multiplicar não se multiplicam igualmente em sentido inverso, agigantando-se na forma das fontes que mais influenciaram Gide, como Goethe, Nietzsche, Wilde, Martin du Gard...; da mesma maneira, Gide se converteu em inspiração para escritores como Sartre e Camus. Não seria injusto deixar de fora deste processo o leitor e sua participação ativa no jogo? Quando este se propõe à leitura de uma tal obra, o faz superficialmente ou é tragado às miniaturas daquele que lê o que está contido no contido, sendo, assim, mais um personagem da obra? Tendo a simpatizar mais com a segunda opção, sobretudo ao considerar o cenário artístico do começo do século XX, marcado, sobretudo em França, pelos movimentos de vanguarda. Modernismo e Simbolismo buscavam criticar e, como toda vanguarda é agressiva, destruir a tradição e as regras da linguagem que viam representadas pelo Realismo Psicológico. Habitando historicamente em um período de entre-guerras, as manifestações vanguardistas, como o surrealismo, tinham motivos particulares para expressar a inauguração de uma nova estética exigindo a destruição da que a

⁷ “Será difícil, nos *Moedeiros Falsos*, conseguir convencer que aquele que fará meu personagem tenha podido...” (fragmento do Diário de Edouard, 80).

precedera, pois viam no presente posterior à Grande Guerra um esgotamento e fracasso da linguagem artística. Diante da loucura produzida pelos homens e entre os homens, a atitude de vanguarda vê a necessidade de buscar uma nova linguagem para narrar o que a antiga produziu. E esta nova linguagem não surge em seu início como uma proposta bem delineada e acabada, que significaria pertencer à tradição, mas como um projeto em construção, cujas pedras fundamentais estão ainda para serem devidamente sedimentadas. Não será por isso que Artaud, em sua *Correspondência* com Jacques Rivière, explica o sofrimento erosivo que o atinge pela fuga da razão e lhe impede justamente o ato da escrita? Mas que, ainda assim, faz questão de ter o direito a narrar esta impossibilidade? Sobre o diálogo entre Artaud e Rivière, Blanchot sugere que

tout indique que la poesie, liée pour lui « à cette espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée », engagée par conséquent essentiellement dans cette perte centrale, lui donne aussi la certitude d'en pouvoir seule être l'expression et lui promet, dans une certaine mesure, de sauver (...) sa pensée en tant qu'elle est perdue (...). « *J'ai débuté dans la littérature en écrivant des livres pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout. Ma pensée quand j'avais quelque chose à écrire était ce qui m'était le plus refusé* » (BLANCHOT, 1986: 53).

Não se pode, portanto, negar a participação do movimento surrealista, lançado por André Breton em 1924 (apenas um ano antes do lançamento de *Os Moedeiros Falsos*), e sua técnica de escrita automática, para apontar como indício de valor de uma obra seu processo de criação. Gide decidiu publicar o *Diário dos Moedeiros Falsos*, e sua atitude não foi “compreendida pelo público da época, mas desde os anos sessenta é núcleo de discussões por parte da crítica” (PINO, 2004: 46). Interpreto esta “crítica” como sendo da tradicional figura do *scholar* à simples participação do leitor atento, aquele que lê segurando o livro em ambas as mãos, entre o polegar e o indicador, e, geralmente na direita, entre o anular e o pai-de-todos, um lápis para grifar, marcar, comentar e apontar relações diretas com outros textos de outros autores, como recomendava Erasmo em *De Duplici Copia*⁸, às vezes recorrendo a símbolos e abreviações que posteriormente lhe serão completamente ininteligíveis. Pois imaginem o leitor atento (um jovem universitário por exemplo, no afã de apreender ao máximo tudo o que pode),

⁸ O sei pela leitura de Compagnon, a qual grifei, do mesmo modo como este deve ter lido a Erasmo grifando e Erasmo, por sua vez, quantos não terá grifado?

observar tal comportamento, o de grifar e marcar tudo o que lhe salta aos olhos da leitura de *Os Moedeiros Falsos*; vai compondo às margens do texto, sem se dar conta exatamente do que faz, uma espécie de diário de sua leitura. Depois se propõe a fichá-lo, e transplanta para uma folha em branco todas as partes que considera “dignas de nota”. Como gostou do texto, são muitas, são quase excessivas as passagens que copia. Se o faz pelo *Word* ou qualquer outro editor de texto, insere comentários naqueles baldezinhos, onde atualiza seu “diário” e, quando se apercebe no que se meteu, vê-se transformado numa espécie de Pierre Menard. Qualquer que seja o caminho por onde pretenda escapar desse jogo que é um verdadeiro labirinto, não deixará nunca de se ter transformado, também ele, leitor, em um escritor com participação ativa no processo de infinitização abissal. Quando vê, não criou nada além de repetir, para júbilo da *mise en abîme*, que só se cria na repetição. Mas sua colaboração na escritura da obra não é fruto do acaso: levado em conta o cenário vanguardista destrutivo⁹ no qual a obra de Gide foi composta,

escrever (...) uma conquista começa a ser visto como uma perda, já que as linguagens e as formas discursivas parecem insuficientes para a comunicação. A forma de chegar ao leitor é fazê-lo cúmplice desse fracasso. (...) A forma mais eficiente de comunicar ao leitor a insuficiência da língua é tentar criar com ele, (...) é mostrar-lhe a obra incompleta, a hesitação, (...) a ênfase no processo de criação e a necessidade de tornar o leitor partícipe da escrita (PINO, 2004: 46/7).

O processo segundo o qual o leitor se torna partícipe da escrita parece ter sido levado aos pontos do exagero, de forma bem inusitada e anos mais tarde, com

⁹ O desejo destruidor, esse impulso tanatológico que parece guiar as vanguardas contra a escola artística a ser suplantada é explicitamente retratado no romance de Gide através da leitura do Diário de Edouard, o qual pretende questionar as antigas convenções e formular as novas bases do gênero literário a que chamamos Romance^{9.1}. Entretanto, isto fica ainda mais evidente, de forma até mesmo bastante caricaturada, quando das discussões entre o senhor Conde de Passavant e Olivier, ou Strouvillou, onde debatem os parâmetros que guiarão a Revista Literária que pretendem lançar. Recorrem a termos como “prospecto-manifesto que indicaria (...) as novas tendências”, “o alexandrino já deu o que tinha que dar, o verso livre é amorfo”. Entre todos, Strouvillou parece ser o mais furioso: vê a literatura que o circunda como repulsiva, repleta de “condescendências e adulações”, duvida que “possa se tornar outra coisa, pelo menos enquanto não houver varrido o passado”; quer dar à revista o sugestivo nome de *Os Saneadores*, sugerindo que ela “se proponha a demolir”, sem finalidade outra que não seja a de “pôr tudo abaixo”.

^{9.1} Antoine Compagnon também analisa a questão das vanguardas em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Entendo que sua compreensão sobre o assunto favorece ao nosso tema da *mise en abîme*. A vanguarda traz consigo a ruptura e, junto a ela, uma nova estética. É justamente aí, porém, que reside sua maior contradição: por serem cíclicas, acabam fundando inadvertidamente o que ele chamou de “a tradição da ruptura”, uma expressão essencialmente paradoxal. Afirma que essa tradição supõe que “na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição. Mas uma tradição da ruptura não é, necessariamente, ao mesmo tempo uma negação da tradição e uma negação da ruptura? (...) A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação” (COMPAGNON, 1999: 10). Trata-se de uma vanguarda que rompe com uma tradição surgida a partir de uma vanguarda que rompeu com uma tradição surgida de uma vanguarda...

Perc em *A vida modo de usar*. Confessando abertamente ter tomado de empréstimo fragmentos de textos de escritores que lhe eram referenciais, é difícil saber, lendo o livro, quais são as linhas de seu próprio punho, quais as de escritores como Borges, Agatha Christie, Queneau, Calvino etc. E aqui, ao inserir estas citações, mimetizando-as ao corpo de seu texto, apropriava-se de sua experiência como leitor para fazer seu o texto de outrem. A partir daí, o que seria uma citação às escondidas perde sua assinatura original para ganhar um novo *status* autoral, em um contexto absolutamente diferente: se antes era parte de um *corpus*, ele agora é alienado de seu estado primitivo e, como uma célula autônoma, passa por um processo de enxerto, para imiscuir-se em uma segunda narrativa. Nestes momentos, na obra de Perc, o texto citado permanece quase que o mesmo, enquanto a responsabilidade de sua autoria passa das mãos do Perc leitor para as do Perc escritor. O processo é o mesmo referido por Compagnon: “O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso. (...) Minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto” (COMPAGNON, 2007: 13). O leitor de *A vida modo de usar* se depara, portanto, com dois dilemas: se frui pela narrativa despreocupadamente hoje, corre o risco de amanhã ler um outro livro que lhe apresente uma passagem familiar, sem lembrar-se exatamente de onde a conhece e, numa espécie de *dejá vu*, supor que o texto “original” não passa de um plágio. O próprio Perc ameaçou essa teoria, como se estivesse analisando *A vida...*, em *Viagem de inverno*, conto que apresenta ao leitor do livro um leitor de um livro que contém em si muitos livros. Aqui, no entanto, o fenômeno se dá de modo inverso: é a partir de um único livro que todo um panorama da literatura francesa se abre. O personagem do conto, o leitor Vincent Degraël, teve uma sensação de aflição que lhe foi impossível definir com exatidão, mas que se acentuava mais e mais conforme virava as páginas do volume, com a mão cada vez mais vacilante: era como se as frases que tinha diante de si se tornassem subitamente familiares, fazendo-o irresistivelmente lembrar de algo, como se a leitura de cada uma delas se impusesse, ou melhor, superpusesse, a recordação ao mesmo tempo nítida e embaçada de uma frase quase idêntica que ele já lera em algum lugar; como se aquelas palavras desenhassem um panorama babelesco no qual se podia ver confundidos Germain Nouveau, Tristan Corbière, Villiers, Banville, Rimbaud, Verhaeren, Charles Cros, Léon Bloy, Mallarmé, Lautréamont.

O segundo dilema se impõe quando o leitor percebe que participa de um jogo que imbrica muitos livros em um, e desconfia, a cada digressão, que está sendo vítima de uma “trapaça”. E como a desconfiança convida ao devaneio, já não pode ler sem argüir consigo mesmo se não só os grandes blocos de digressões foram outrora parte de outro livro, mas também – e isso é o que mais nos interessa aqui – os fragmentos cada vez menores. Indo em busca da citação, vasculha os parágrafos, em seguida minudeia as frases e depois, as palavras, locuções, expressões e, enfim, encontrará nos artigos definidos e pontos de acentuação infinitas citações pertencentes a todos os livros. Descabelado, o pesquisador vai coligindo num caderno à parte as citações e, cheio de rigor, recusa qualquer “coincidência feliz”, como o fez Vincent Degraël, que

procedeu a um exame sistemático da obra, procurando os fragmentos revelados em dezenas de antologias e compilações; encontrou cerca de trezentos e cinquenta, repartidos por cerca de trinta autores. (...) Anotou cuidadosamente num caderno a lista de autores e a referência de seus empréstimos, e retornou a Paris decidido a prosseguir suas pesquisas no dia seguinte, na Biblioteca Nacional (PEREC, 2005: 80).

Esgotado, talvez perceba que se empenha em uma cruzada infinita, aumentando cada vez mais a gama de possibilidades, incluindo análises de numerologia, como fazem muitos intérpretes de Lewis Carroll, à procura de algum código secreto e fundamental de equilíbrio matemático. O interessante aqui é que quanto menor for o foco de análise, maior é o impacto dele na pesquisa, como se um artigo definido, uma vírgula, o espaço entre uma palavra e outra ou um ponto de exclamação contivessem em si mais densidade e significado que uma grande digressão, sendo o detalhe a causa maior do estremecimento, espanto e comprometimento literário; sendo o detalhe o responsável por trazer consigo alguma revelação superior... À procura do detalhe, deste mínimo tão denso, o pesquisador penetra na Biblioteca de Babel narrada por Borges, cujo acervo é total porque “suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos” (BORGES, 1998: 519), onde não se pode combinar certos caracteres sem “que a divina biblioteca não tenha previsto e que em alguma de suas línguas secretas não contenham um terrível sentido. Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e temores (*idem*: 522). Neste momento solene, em que mesmo a pontuação, ou os espaços em branco entre duas

palavras podem ser classificados como citações, quando cada aspa deve ter, também para si, uma outra aspa que a contenha; no instante em que tudo é plágio, mesmo a folha em branco a ser escrita, atentamo-nos para o fato de que só o mínimo, o gesto em sua parcela mais diminuta, possui a potência necessária para comprometer toda uma estrutura que se supunha condenada à repetição. Pode-se supor que John Cage apropriou-se do silêncio em 4'33'' como um expedicionário que finca a bandeira de seu país em uma terra alheia e inédita, tomando-a para si. Mas sua composição não *toca* o silêncio; antes, caminha em direção a ele, em direção a esse desejo de recusa do signo sonoro em troca de uma bruma de neutralidade absoluta. Mas, mercê do acaso, de todos os imponderáveis que, espera-se, venham a comprometer execução, 4'33'' é, talvez, o livro dos livros da Biblioteca de Babel de Borges¹⁰. O silêncio, como signo sonoro, habilita-se pelo acaso a ter acesso a todas as possíveis combinações sonoras, que emergem do estado de natureza imperceptível para ganhar a ação do primeiro plano. Apenas quando o imperceptível se faz notar, quando sua voz impercebível ecoa na forma de verbo audível, que o silêncio pode ser apreendido em seu conceito. Barthes chama a atenção para o fato de que

sabe-se que em música o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo (...): o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio (BARTHES, 2003: 58).

Esperando ouvir o silêncio, não se consegue; ou melhor, consegue-se ouvi-lo apenas quando ele tem sua soberania manchada por interferências que dão voz e verbo ao signo que o define. Sua existência está condicionada, portanto, ao fato de que ele deve ser povoado por uma espécie de *jardim das miniaturas* para poder dizer-se silencioso; afirmar-se pressupõe, paradoxalmente, fugir à sua própria natureza. Mas tendo de negar-se para se afirmar, o faz dando abrigo ao mínimo, ao cicio que não tem a violência do grito. Recorro ao termo – jardim das miniaturas – porque me agrada a forma como soa, mas talvez não seja o mais adequado para definir a natureza do ponto onde queremos chegar. O simples ato

¹⁰ Mas, aqui, reside uma dúvida aparentemente indissolúvel: foi Cage quem escreveu o livro dos livros da Biblioteca de Babel ao dar toda a liberdade às possibilidades do fortuito ou, antes, trata-se apenas de uma citação dentre as infinitas possibilidades combinatórias que, pelo acaso, acaba por remeter-se pelo imaginário a esta obra pré-existente?

de nomear, convenhamos, muita vez não significa sua mais completa representação, senão o esforço no sentido de se construir um esboço figurativo. Porque a miniatura não é exatamente o foco deste estudo, o qual se debruça sobre o mínimo, e não há nada mais equivocado que aproximar os dois termos como se fossem sinônimos.

A miniatura traz junto consigo um complexo que supõe, por um lado, a escala reduzida e, justamente por operar com a escala, supõe igualmente uma relação de representação direta com um referente que lhe serve de modelo e matriz. O modelo vive, enquanto a miniatura não passa de uma caricatura discreta desprovida de qualquer autonomia e vontade, condenada a um eterno estado de servidão. Na miniatura se reproduz, em forma reduzida e com uma maníaca fidelidade, tudo menos o alvedrio de seu modelo: os monstros desenhados nos mapas da época das grandes navegações eram inócuos para quem estava em terra, por exemplo, assim como não há soldadinhos de chumbo que sejam heróicos sem depender do devaneio infantil, o qual equivale para o navegante de ontem e hoje a lucubração do ataque de uma serpente marinha. Neste âmbito, a miniatura desperta pouco interesse para o exercício filosófico, porque é estática, triste e sem vida como o sorriso constrangido de um anão de jardim¹¹. Tanto o soldadinho de chumbo quanto o desenho do monstro do mar ganham vida pelo devaneio, mas já então não são miniaturas, senão forças autônomas. É com Bachelard que compreendemos que a imaginação miniaturizante dá à alma filosófica a liberdade do movimento, que “a imaginação miniaturizante é uma imaginação natural. Ela aparece em qualquer idade no devaneio dos sonhadores natos” (BACHELARD, 2003: 158), e que no devaneio da movimentação mínima se nos deparamos com a potência que o diminuto possui. Ele, outrora cópia passiva de um modelo, adquire a autonomia do sonho para interferir ativamente no mundo, muitas vezes com uma força oposta a seu tamanho. O que fora uma miniatura desprovida de alvedrio passa a ser uma criatura e o sonhador, criador de um universo ínsito, descobre dentro de si a vastidão de uma divindade íntima. “Se acompanharmos com simpatia o poeta da miniatura” veremos que a “Representação é dominada pela

¹¹ Não será por isso, aliás, que os islamitas se proibiram desenhar qualquer figura ou ícone que represente um ser animado, limitando sua arte aos lindos arabescos abstratos? Por acreditarem que no dia do Juízo terão que prestar contas Àquele que lhes deu forma e vida e cujo profeta é Maomé, e por temerem que seus desenhos venham lhes cobrar o fato de terem ganho forma, mas não vida?

Imaginação. (...) Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo” (*idem*: 159).

Ninguém é Senhor de um *Jardim das Miniaturas* gratuitamente, e, se deve dar algo em troca por sua soberania, o fará perdendo o que, na verdade, representa um ganho em suas capacidades. Perde em muito, senão completamente, a rapidez prática com que percorria seu campo de observação. Objetivo, via apenas no mundo o que se lhe agigantava frente aos olhos. Era um olhar preguiçoso, que pouco pesquisava e demonstrava ainda menos interesse às muitas belezas que escapavam à sua balda acuidade perceptiva. Mas quando o soslaio de sua visão o surpreende com o pequeno detalhe, quando o homem de imaginação criadora estanca por um breve momento no mundo em que age para agir no mundo em que possui, ganha aquilo que o homem do cotidiano não pode supor descobrir. Desperto em sua atenção para o mínimo, o sonhador se apossa do imperceptível, porque o cria para si.

Há quem suponha que aquele que divaga alheia-se de tudo quanto o cerca, que o ser introspectivo e absorto é desatento e descuidado. Em tudo o relacionam com uma falta, e não à toa o termo nefelibata, aquele que vive nas nuvens, tem por uso extensivo um tom pejorativo. Enquanto proferem contra ele censuras e moralidades, não atentam aos cuidados que ele toma para sustentar o mundo que erige! Atento ao detalhe, que o transforma em devaneador, o homem transforma-se no que Bachelard chamou de *O homem da Lupa*, o qual recusa, com seu olhar inédito, todo o mundo que antes lhe era comum.

O homem da lupa (...) coloca-nos num ponto sensível da objetividade, no momento em que é preciso acolher o detalhe despercebido e dominá-lo. A lupa condiciona, nessa experiência, uma entrada no mundo. (...) O homem da lupa toma o Mundo como uma novidade. (...) O homem da lupa barra – simplesmente – o mundo familiar. É um olhar novo diante de um objeto novo (*idem*: 163).

O que nos falta, agora, é personalizar este “homem da lupa”, o qual seria, para nós, um agente primordial de nosso estudo, motor de nossa movimentação mínima. Pode tratar-se de um senhor oculto, escondido e discreto em seu eremitério como um Bartleby ou Dom Sebastião; afinal, quem, nos dias atribulados em que vivemos, abraçar o devaneio como uma profissão de fé, corre o risco de ser acusado de ocioso, vagabundo, preguiçoso molengão, desocupado,

valdevinos e daí pra baixo. Porque para tudo, em tudo, deve-se produzir pragmaticamente, industrialmente. Junto com seus benefícios, a revolução da era das máquinas anestesiou em muito nossa capacidade de meditar em estado deambulatório. O filtro pelo qual assistimos ao mundo hoje já não é, via de regra, uma lupa, mas uma espécie de caleidoscópio pelo qual vemos de tudo um pouco, e de preferência ao mesmo tempo. E John Cage, uma vez mais, surge como um provocador, ao apresentar-nos uma composição que é, em todos seus aspectos, um convite ao devaneio: cercado pelo silêncio, constrangido por ele, a percepção do ouvinte desperta para o que ganha voz nesse contexto: mais que o ruído abafado de um pigarro ou de uma cadeira rangendo, o que ganha voz é a sensibilidade do ouvinte em parar, prestar atenção; numa palavra, ouvir. Convidado pelo silêncio, estimulado por uma tensão que lhe desperta a atenção, o ouvinte converte-se em *homem da lupa*. “Pegar uma lupa é prestar atenção, mas prestar atenção já não será possuir uma lupa? A atenção, por si só, é uma lente de aumento” (*idem*: 165).

É fácil compreender, agora, porque Bartleby se aferrava com todas as forças ao seu *acho melhor não* e porque parecia contaminar os outros com seu bordão: o homem quer sonhar para ser humano, mas, pressionado pelos afazeres rotineiros, se esquece de fazê-lo. A simples conferência das cópias produzidas representa uma leitura fria, linear e vazia de sentimentos. É, portanto, completamente descartável e dispensável para o bom leitor, que deve parar e ceder espaço à reflexão, dando livre curso e plena autonomia aos devaneios. “Tais devaneios são convites à verticalidade. São pausas da narrativa, durante as quais o leitor é chamado a sonhar” (*idem*: 170). Ninguém é mais “homem da lupa” que o bom leitor.

Bachelard compreende a atenção como sendo quem permite ao leitor superar a linearidade da leitura para ater-se a um plano de verticalidade que lhe possibilita o devaneio e, por conseqüência, o sonho. Compagnon percebe o fenômeno de maneira semelhante, embora o nomeie de outra forma. Dá à Atenção o nome de Solicitação, mas tanto uma quanto a outra são a mesma porta de entrada para o campo do devaneio. Compagnon, é certo, explora o fenômeno da solicitação para buscar, entender e justificar o “trabalho da citação” (expressão que dá título a seu livro). É a solicitação quem “põe em movimento todo o processo da citação” (COMPAGNON, 2007: 24). Porque, afinal, o leitor que

busca uma citação, ou, melhor ainda, que durante sua leitura é surpreendido por um fragmento do texto que lhe excita os sentidos e apresenta-se como uma citação em potencial já é um leitor que abandonou a linearidade de sua compreensão de leitura e já se vê entregue, desde há muito, aos devaneios que convidam à verticalidade e à pausa. O oposto da solitação seria o que Compagnon chama de significação, ou seja, uma leitura desprovida de qualquer ponto que desperte seu interesse para algo. Sem nenhuma paixão, sonho ou devaneio, “o livro ao qual me prendo somente pela significação é um castigo, ele me cai das mãos”, enquanto “a pura leitura de solitação seria uma leitura mística, uma contemplação, uma gnose, (...) uma leitura de paixão infinita, indefinida e insensata” (*idem*: 28).

O leitor solicitado assemelha-se à figura do etnógrafo, cujo trabalho de campo é pontuado por um sem número de estranhamentos – diante de uma experiência coletiva, apropria-se dela como se fosse sua. O que lhe chama a atenção talvez possa ser familiar e rotineiro para todos menos para ele; qual um homem da lupa ou um leitor atento, também o etnógrafo é um homem de atenção depurada, voltada para o detalhe que lhe surge como uma novidade e a vontade de dominá-lo. De tudo quanto pode ver quer extrair para si uma citação, algo significativo que possa grifar e inserir em seu texto, como se dessa miniatura resultasse alguma representatividade.

Assemelha-se, também, à figura paradoxal do leitor que não lê, porque tem em mãos a obra prima literária que oferece, a cada mínimo avanço, a brecha que convida à verticalidade, ao devaneio. Trata-se da imagem do leitor esquisitão que se senta em sua cadeirinha, na varanda de sua casa em Miguel Pereira. Ali, bem acomodado no terceiro melhor clima do mundo, começa a leitura de um livro que logo é pousado sobre as pernas cruzadas; o olhar escapa as páginas, e parece fitar as montanhas, embora não as veja. Vê, talvez, a cerração que vem chegando de início pouco a pouco, mas cada vez mais rápida. Até que o cega. A expressão de seu rosto, com o lábio inferior frouxo e pendente em relação ao de cima, úmido de saliva que se acumula, esquecida de ser recolhida, pode levar qualquer um a julgá-lo como sendo o mais parvo dos homens. Mas não... é um sonhador que encontrou tempo e meios para alhear-se do entorno e migrar, em sua digressão, para um lugar mais aéreo, mais etéreo, mais nebuloso. Se não está no mundo da lua, dir-se-ia que está nas nuvens, porque

as nuvens contam-se entre os ‘objetos poéticos’ mais oníricos. São objetos de um onirismo do pleno dia. Determinam devaneios fáceis e efêmeros. Por um instante estamos ‘nas nuvens’ e, ao regressarmos à terra, somos docemente ridicularizados pelos homens positivos (...). O devaneio das nuvens recebe um cunho psicológico particular: é um devaneio *sem responsabilidade* (BACHELARD, 2001: 189).

De fato, não tem responsabilidades para com nada de palpável que o cerca, exceto seu próprio devaneio de homem da lupa, e se consome por ele, seu devaneio, até que algo lhe fira os sentidos, e o traga de volta ao mundo das coisas de ordem prática – o pio de um sanhaço, um formigamento na perna, desde já há muito cruzada por sobre a outra. *Opa!, Opa! Onde é que eu estava mesmo?* E para retomar sua leitura, relê a última frase lida, na esperança de recuperar o fio da meada perdido – e novamente é absorvido por uma nova onda de devaneios, completamente distinta da anterior. Ao fim de um dia, talvez não tenha dado cabo de uma única página sequer. Numa comparação tola, o leitor linear se supõe superior, porque em um mês leu quatro ou mais livros numa vista d’olhos, ao passo que nosso homem da lupa não venceu nem a segunda página do seu. O fanfarrão da linearidade supõe a quantidade como sendo uma qualidade, dois conceitos tão obviamente distintos mas, ao mesmo tempo, confusamente misturados nos dias de hoje, como se o êxito de um dependesse da ocorrência do outro. Por outro lado, o leitor sonhador aparentemente não avança, porque o faz inserido na ordem da movimentação mínima que supõe, a cada parada, um universo de considerações que conferem à sua leitura um caráter tentacular, divaricando-se rumo a todas as direções que o sonho permite. Para demonstrar quanto gigantismo pode conter o mínimo e a riqueza que daí é possível tirar, poderíamos recorrer a muitas imagens, quer sob a forma de um jardim das miniaturas, quer sob a forma de uma metáfora mais aérea, como se aquele que devaneia é responsável pela criação de constelações. Absorto “entre estrelas isoladas qual diamantes solitários, o sonho constelante traça linhas imaginárias. Num pontilhismo reduzido ao mínimo, esse grande mestre de pintura abstrata que é o sonho vê todos os animais do zodíaco” (*idem*: 179).

Bem sei que tanto o homem da lupa quanto o livro que só produz devaneios são dois tipos ideais inviáveis e, por isso, me referi a eles mais acima como a “figura paradoxal do leitor que não lê, porque tem em mãos a obra prima literária que oferece, a cada mínimo avanço, a brecha que convida à verticalidade,

ao devaneio”. Deve-se reconhecer que não há leitura que se sustente sem a linearidade que lhe confere significado, e que o muito a que se propõe esta dissertação flerta com uma boa dose de absurdo. Uma leitura de puro devaneio é uma leitura deformada pela imaginação, que é das nossas habilidades a mais ágil em escapar da realidade, da coerência e do que é sensato. “A pura leitura da solicitação seria uma leitura mística, uma contemplação, uma gnose, (...) uma leitura de paixão infinita, indefinida e insensata, visto que o sentido dependeria da excitação que sobrevive ao encantamento” (COMPAGNON, 2007: 28). Ainda assim, mesmo que este projeto seja impossível de ser realizado plenamente, não podemos deixar de atentar para o fato de que, em algum momento de nossa puberdade, perdemos uma certa inocência infantil que permite à criança ver, enquanto ousa montar um aeromodelo Revell e narcotiza-se com o cheiro da cola rápida especial, imagens muito além do que supõe o mais detalhado dos manuais de instruções. Quantos vôos existirão entre a peça A-02 e sua conexão com a B-04? É justamente nesses vôos que a criança domina não só a miniatura, mas cada uma de suas partes. Se um adulto se achega, com ares de abelhudo, propondo uma ajuda à criança toda cagada de cola rápida especial, toma para si o projeto, desloca o Tônico para uma condição periférica de “ajudante” e monta com muita propriedade o aviãozinho. Um aviãozinho tão bem feito que é incapaz de cair, porque é igualmente incapaz de alçar um vôo sequer – vai direto para a estante, fazer companhia à bailarina, à bola de vidro dentro da qual deveria nevar quando balançada e tantas outras miniaturas esquecidas e empoeiradas. A verdade é que a mente infantil, sonhadora ou de grande sensibilidade para a atenção não pode ser ajudada por alguém que tem por poesia de espírito a preocupação com a reunião de quinta-feira: é um exemplo de mente embotada que já não serve para nada além de ir para a reunião de quinta-feira.

Agora se percebe que esta dissertação, atacada por muitos amigos por não servir aparentemente para nada, aponta para uma verdadeira filosofia de vida voltada para uma atenção criadora. Se ainda assim não se dão conta de sua utilidade, só nos resta chamá-los, com grande pesar, de “homens quinta-feira”. O “homem da quinta-feira” não é coisa outra que um sinal de nossos tempos – quando Santos Dumont voou pela primeira vez com seu aviãozinho, fez mais do que dar concretude ao sonho de Ícaro: pôs fim ao sonho de vôo que acompanhou a

humanidade desde eras imemoriais, passando pelo período Clássico ao Romântico¹², passando pelo Renascimento. Se o arquiteto de hoje não faz voar as invenções de Da Vinci, é porque lhe falta uma dose de poesia, por pequena que seja. Sem ela não há imaginação, força imaginante; sem ela não há vôo onírico e, por conta de sua falta, não percebemos que ele, o vôo onírico, é “a viagem em si”, a ‘viagem imaginária’ mais real de todas, aquela que envolve a nossa substância psíquica, que *assinala* com uma marca profunda o nosso dever psíquico substancial” (BACHELARD, 2001: 24). Poucas vezes, na história da humanidade, pudemos contar com um período tão rico em força imaginante como o registrado pelo Iluminismo, quando os homens de fato sonhavam em estado de vigília. Imaginando, deformavam o cosmos em que viviam, e lançavam luz inédita sobre suas considerações, porque nada é mais luminoso que a Imaginação, Sol do espírito. Não é um acidente ou obra do acaso que Montaigne, escrevendo por essa época, tenha confessado ser, ele mesmo, “daqueles que sentem uma força muito grande da imaginação” (MONTAIGNE, 2000: 144), além de haver notado que

como em terras ociosas, quando são ricas e férteis, vemos proliferar cem mil tipos de ervas selvagens (...), assim também acontece com os espíritos. Se não nos ocupamos com algum assunto que os refreie e contenha, eles se lançam desregrados para cá e para lá, no vago campo das imaginações (*idem*: 44).

O erro de Montaigne, ousar dizer, está em supor que o *lançar-se com desregramento para cá e para lá no campo vago das imaginações* depende de uma mente ociosa, quando poucas coisas são mais produtivas que a mente de um lunático; vive no mundo da Lua porque se entrega às divagações, mas, uma vez na Lua, só ele sabe a respeito dos tantos lunamotos pelos quais teve de se ocupar. Quem julga sua alma como sendo propriedade do ócio pensa ver em seu olhar vítreo um não sei qual grau de autismo irresponsável, mas não serão os autistas, sobretudo os autistas irresponsáveis, que se entregam por gosto e inclinação do espírito, ao “mundo dos pensamentos, das representações e sentimentos pessoais, com perda, em maior ou menor grau, da relação com os dados e exigências do mundo circundante”, como consta friamente no Houaiss? É por isso que são

¹² Quem não se lembrará daquela cena, quando o cinema ainda engatinhava, do homem que alou-se em panos para projetar-se do alto da Torre Eiffel, voando lindamente até espatifar-se nos jardins do monumento?

todos, em maior ou menor grau, grandes solitários, estes senhores de jardins de miniaturas. O devaneio se associa com o movimento mínimo no instante em que afasta o impulso inicial de seu suposto destino, forçando-o, num paradoxo digno de Zenão, a percorrer um caminho muito maior, porque mais sinuoso e nada objetivo. É mínimo porque o devaneio, com sua natureza delirante, amplia-se num gigantismo desmedido, mas partindo de um ponto apenas numa linha cartesiana de raciocínio; este ponto lhe confere imensidão íntima e mínima. É íntima porque o devaneio, associado ao movimento mínimo, anda em par com a solidão. Quem lucubra não debate, como fazem os políticos em assembleias, nem sugere, como o advogado que se dirige ao júri; aquele que vive em si tem “uma alma que pode se recurvar em si mesma; ela pode se fazer companhia; tem como atacar e como defender, como receber e como dar” (*idem*: 359). Trata-se de uma solidão positiva – habitando em si, o ser que contempla não sofre, porque tem na autonomia do sonho sua autonomia existencial. Voltemos a Cage, se quisermos ilustrar o quanto um objeto literário – no caso, uma partitura – pode servir para proporcionar àquele que frui esteticamente sua entrada nesse gigantesco mundo interior que chamo de *jardim das miniaturas*, habitado dentro de nossa pequenina cabeça por idéias tão grandes! Sobre a experiência que deu origem à *4'33''*, sua visita a uma câmara anaecóica, a que ponto chegou sua imaginação para que pudesse afirmar que, ali, naquele reino do silêncio, pôde ouvir o som grave de seus batimentos cardíacos e o som agudo de seu sistema nervoso? *Apenas isso?* Creio que muito mais: ao assumir uma postura de *homem da lupa*, absorveu-se pela imaginação e criou para si uma fenomenologia do silêncio; ao prestar atenção e descobrir que, excetuando-se tudo o que fosse som, ainda assim podia ouvir um não sei quê que chamou de “o som do meu sistema nervoso e dos meus batimentos cardíacos” ou, se quiserem, o mínimo necessário para atribuir ao silêncio o signo de seu valor. Ciências como a Biologia e variados ramos da Medicina talvez expliquem o funcionamento de nossos órgãos e, recorrendo a metáforas que pretendem assemelhá-los às máquinas, supõem entender a causa dos mais sutis ruídos do corpo humano – “O coração é como uma bomba hidráulica, cujos pistões fazem *pum!*, *pum!*” mas não explicam como a imaginação pode ler estes ruídos, e criar a partir de sua leitura uma compreensão musical de nossos órgãos que vai muito além dos dois ruídos – um grave, outro agudo. Isto depende de um devaneio particular, quando tudo é silêncio e o mundo, seu mundo, grita miudinho. A

sagacidade de Cage, seu ato poético, não está em mostrar a todos o portal para o devaneio que é o silêncio, mas em fazê-lo calando. Foi sensível o bastante para não querer descrever tudo o que ouviu pensando no seu quartinho mudo, porque

o fato de descrever *objetivamente* um devaneio já é diminuí-lo e interrompê-lo. Quantos sonhos contados objetivamente que nada mais são que onirismo feito pó! Ante uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite para continuar o devaneio que a criou (BACHELARD, 2003: 161).

O ouvinte que aceita tomar parte do silencioso convite de Cage participará de uma experiência no mínimo curiosa: em cada um segundo, essa unidade pela qual procuramos quantificar o Tempo em seu passar, encontrar-se-á com o devaneio que provoca, num ponto preciso de expansão da consciência, a dissolução do avanço imperial do presente. Na bolha de seu sonho, passa a morar no instante. Bergson chamaria nossa querida bolha de “um desvio da atenção”; devoto da continuidade, acredita que “ali onde há apenas uma suave ladeira, cremos perceber, ao seguirmos a linha quebrada de nossos atos de atenção, os degraus de uma escada” (BERGSON, 2006: 3). Ora, porque justamente quando algo desvia em nós a atenção, excitando nossos atos de atenção, não podemos sentar refestelados nessa “suave ladeira” e deformá-la à força da imaginação? Acaso o produto da imaginação pode ser classificado num grau menor, comparado aos atos da percepção ditos “reais”? Apenas uma escala absurda poderia condenar a imaginação, tão famosa pela qualidade desmedida de seus vãos, a olhar de baixo para o alto a fim de contemplar um conceito racional que seja. Quando algo de surpreendente nos acontece, como, por exemplo, encontrar o grande amor à porta do cinema ou na fila da padaria para comprar ambos o último frango do dia (que decidem comer juntos, obviamente), nos sentimos muito mais inclinados a julgar o acontecido como sendo algo fantástico que ordinário. No entanto, não há coisa mais comum que se apaixonar... Mas se vai contar aos amigos o acontecido, tintim por tintim como é costume dizer, o narrador logo se perde num sem-fim de detalhes que escaparia a todos, menos à sua imaginação. É que o sentimento cresce e explode no âmbito particular de sua subjetividade, e por isso, como foi dito, sua capacidade em apaixonar-se pelo mundo que o cerca depende da autonomia criativa de sua solitude, vez que o devaneio não se comparte. O homem solitário é um sonhador em potencial, e sua força criadora é justamente o que o

alça à categoria realmente divina, como Senhor de seu jardim de miniaturas. É por isso que se diz que o sábio é

auto-suficiente. Levando-se a si mesmo, leva tudo. Se é verdade que um amigo vale tanto quanto o universo inteiro, seja amigo se si mesmo e poderá viver na absoluta solidão. (...) Assim, dependerá apenas de si mesmo, e é a maior felicidade assemelhar-se ao Ser Supremo. Aquele que é capaz de viver sozinho não tem nada de estúpido, mas muito de sábio e quase tudo de divino (GRACIÁN, 2003: 104).

Poderíamos dizer que este novo homem, este *homo solitarius* que adquire à força de sua imaginação habilidades deíficas, deve dedicar-se, num primeiro instante de devaneio, a criar este seu pequeno mundo; uma vez que tenha dado ânimo às suas formas, já não se dedica a nada além de contemplá-las. Porque... não será a principal característica do devaneio o “fazer levar” quem a ele se entrega? O devaneio pressupõe um segundo momento de pura contemplação, da mais completa entrega a um *tempo de espera* no qual se observa a constelação de imagens criadas assumir contornos inauditos como as nuvens que se revolucionam no céu. Não terá sido este, por sinal, o processo segundo o qual Hans Castorp abraçou, um tanto quanto inadvertidamente, a experiência do devaneio, da contemplação criativa do mundo? Através dela, ele conheceu um novo mundo, apropriou-se de uma realidade que até então ele desconhecia?

Não, não exatamente... Thomas Mann nos mostra muito bem em *A Montanha Mágica* como o “tempo de espera” e o devaneio são de tal forma intimamente ligados que é um risco afirmar que um seja causa do outro ou que o outro seja a causa de um. Não é correto afirmar que pelo devaneio Hans Castorp adentrou em seu particular estado de espera. Quando muito o contrário; porque esperasse, perdeu-se em devaneios, e como ambas as coisas (o devaneio e a espera) conspiravam como irmãs para que permanecesse no alto da montanha tempo a mais do que fora previsto, o jovem Hans mudou. Mudou de tal forma que lhe causaria espanto os usos e costumes dos “habitantes da planície”, os quais não tinham, ao contrário dele, tempo para sonhar. Mais adiante será tempo de determo-nos mais profundamente sobre a dicotomia existente entre os “homens da planície” e os habitantes do Sanatório Internacional Berghof. Por ora, mais importa notar que *A Montanha Mágica* lida de forma magistral com uma situação paradoxal que, talvez, inviabilizasse um romance de formação: de que maneira,

senão pelo devaneio, o jovem Hans poderia mudar, fazer valer as exigências formais que um *Bildungsroman* demanda de seu protagonista, submetido à rígida rotina do Berghof? Principiando o romance, Castorp é descrito como não sendo

nem um gênio, nem um imbecil, e a razão para evitarmos (...) o termo ‘mediocre’, reside em circunstâncias que nada têm que ver com sua inteligência e quase nada com sua singela personalidade. (...) Para um homem se dispor a empreender uma obra que ultrapassa a medida das absolutas necessidades (...) é indispensável um isolamento moral e uma independência, (...) ou então uma vitalidade muito robusta. Hans Castorp não possuía nem uma nem outra dessas qualidades, e portanto deve ser considerado mediocre, posto que num sentido inteiramente decoroso. (MANN, 1980: 42).

Os romances de formação submetem seu protagonista a uma experiência de vida transformadora, pressupõe um amadurecimento gradual do personagem, e a conseqüente tomada de consciência do mundo em que vive, revelando um certo ideal Iluminista de valorização do humanismo. Não há, efetivamente, nenhuma outra história a ser contada além desta. Seu fim representa, na verdade, o início de uma nova fase na vida do protagonista. Os prefácios a *Wilhelm Meister*, romance de formação por excelência, afirmam que

le roman de formation s’arrete en quelque sorte à mi-chemin. De l’enfance ou de l’adolescence, il ne conduit pas son héros jusqu’à la fin de sa vie, mais seulement jusqu’au terme de sa jeunesse : au moment où il devient adulte, parvient à la maturité, trouve sa place dans la société et arrête sa vision du monde (LORTHOLARY, 1999 : 12).

e, ainda, que

dans ce roman, c’est encore le sort de l’individu qui seul importe, et le monde n’est en somme que l’école par laquelle chacun devra passer pour apprendre à vivre et à développer ce qui lui est propre (GROETHUYSEN, 1954 : XIX).

Mas, ali onde está o mediocre (e jovem) Castorp, não se faz nada além de esperar, a experiência que o mundo lhe concede reza a pedagogia da monotonia; como são todos doentes, esperam pela morte com a placidez de quem vive. Entre as cinco lautas refeições diárias, a única preocupação comum a todos os residentes, Hans Castorp inclusive, era a de levar “uma vida na horizontal”. Deitado na espreguiçadeira, na varanda de seu quarto e com um pequeno

termômetro à boca, seu “charuto de mercúrio”, aprendeu toda uma ciência de como se enrolar apropriadamente nos dois cobertores de pele de camelo que dispunha, e deixou para trás “sua entrada na vida prática, como funcionário da firma Tunder & Wilms (Estaleiros, Fábrica de máquinas e Caldeiras)” (MANN, 1980: 12). Não se deu conta, mas foi nesses momentos de inação que se alheou de um mundo prático que o via medíocre; transformado em “homem da lupa”, adentrou altaneiro num mundo de virtudes. O fez, bem verdade, paulatinamente. Assim como foi gradual seu processo de “aclimatação”, como todos lá chamavam o período necessário para que o recém-chegado se acostumasse a um novo ritmo de tempo; gradual o retorno do sabor de seu charuto Maria Mancini, que em princípio lhe parecera desagradável, com gosto de couro seco, também foi gradual sua maturação – a descoberta de sua humanidade plena exigiu vagar, paciência, uma longa espera... Obviamente, a espera não molda um caráter baseada em imediatismos; supõe uma augusta paciência capaz de contemplar o escoar do Tempo “roendo o porvir”, como diria Bergson, atualizando incansavelmente o presente sem trazer consigo, no Tempo novo, nenhuma novidade, nenhuma mudança, apenas nada... Não: quase nada: pelo tempo de espera, é o mínimo quem corrói, deforma, reforma e constrói, sedimentando pouco a pouco o vir a ser. Como se o homem que espera fosse construído à imagem de um ponto que recebe, na curva de um rio, a riqueza trazida pela ablação, sem se dar conta do que se passa, até subitamente perceber, como não poderia deixar de ser, que avolumou-se de tal maneira que mudou o curso da própria vida. Mas para isso se necessita uma boa dose de paciência aliada à vocação do espírito ou, quem sabe, uma severa e inescapável imposição da fortuna. Para o caso Hans Castorp concorreram as duas circunstâncias, acredito, mas com uma maior contribuição da primeira. Não fora Dr. Behrens, médico do Berghof, o primeiro a “diagnosticar-lhe” traços que indicavam uma vocação, um talento denunciado por um certo ar paisano, algo comodista que se coadunava perfeitamente ao estilo de vida do sanatório? Mais tarde isso se tornaria evidente, porque uma

grande satisfação invadia a alma de Hans Castorp, ao pensar nas (...) horas vazias, cheias de paz assegurada, que tinha à sua frente, essas horas sagradas que o regulamento da casa destinava ao repouso (...) e que ele, apesar de ser [ainda] um simples visitante, aprovava como uma instituição inteiramente adequada ao seu caráter. Pois Hans Castorp era paciente por natureza, e bem capaz de passar muito tempo sem nada fazer (*idem*: 119).

Sim... deitadinho em sua espreguiçadeira, todo confortável enrolado em seus dois cobertores de lã de camelo como se fosse um cilindro vivo, um charuto humano, via o tempo passar, esperava que passasse, enquanto pequeninos seres, bacilos que se haviam instalado em seu organismo, devoravam-lhe os pulmões e fermentavam seu espírito com novas idéias, abastecendo sua alma com os detritos que o amadureceriam. E lá vai o jovem Hans Castorp, já não tão jovem assim, vivendo sua vida na horizontal! A metáfora do charuto humano é muito boa, porque ele ia sendo consumido pela enfermidade como se fosse um cigarro aceso. A ironia reside no fato de justamente o que provoca sua extinção ser, também, responsável pelos mais deliciosos sabores, os mais delicados aromas em sua existência. Não fosse a convalescença, o repouso, a longa espera pela morte enquanto o rosto lhe ardia numa febre suave, não fosse tudo isso, não teria encontrado em vida nada que prestasse, nada que o conduzisse rumo aos ideais humanistas revelados pela maturidade do homem no mundo. Viveria na planície, com sua rotina prática e apática de engenheiro, sem sabores ou dissabores, sem coisa alguma realmente interessante que pudesse contar aos outros, muito menos qualquer coisa de interessante que se pudesse contar sobre ele. Ironia em dobro, porque faz jus a uma estética romântica, notadamente a alemã, que compreende a *bildung* como uma via de mão dupla – por um lado, para realizar-se enquanto processo, marca de uma experiência subjetiva enriquecedora do espírito, requer do sujeito que se submete a ela uma contrapartida algo maligna, porque supõe a deterioração do corpo, como se houvesse uma equivalência de proporções inversas entre um corpo que soçobra e a *aufklärung* de sua alma. Entre artistas do século XIX, a tuberculose era até mesmo um desejo, por representar um traço distintivo que indicava a aguda sensibilidade artística metaforizada pela doença. Susan Sontag nos conta, no belíssimo ensaio intitulado *A doença como metáfora*, que

embora tenha havido certa reação contra o culto romântico da doença na segunda metade do século XIX, a tuberculose conservou a maioria de seus atributos românticos – como sinal de uma natureza superior, como uma fragilidade que cai bem – no final daquele século e durante boa parte do século XX. Ainda é a doença de jovens artistas sensíveis (...). O romance de Mann é um comentário tardio e consciente sobre o mito da tuberculose. Mas o romance ainda reflete o mito: o burguês é de fato espiritualmente depurado pela sua doença. Morrer de tuberculose era ainda misterioso e (...) edificante. (...). Quando, em *A Montanha Mágica*, Hans Castorp descobre que está com tuberculose, isso é uma promoção.

Sua doença tornará Hans Castorp mais singular, o tornará mais inteligente do que antes (SONTAG, 2007: 34).

É por isso que Hans Castorp estranhou a quantidade de pessoas estúpidas tratando-se no Sanatório Berghof, por supor, baseado em um estranho raciocínio, que doença e inteligência por um lado, e saúde e imbecilidade por outro, coadunam-se como se se tratasse de matérias que se buscam por afinidades eletivas. Surpreso com a existência de tolos doentes, afirmou que

isto é estranho, estupidez e doença. (...) A doença é, por assim dizer, uma coisa digna de reverência. (...) Na minha opinião, não há coerência nessas duas coisas; elas não combinam; a gente é incapaz de imaginá-las reunidas. Sempre se pensa que uma pessoa estúpida deva ser sadia e comum, e que a doença torna as criaturas finas e cultas e diferentes. É assim que se pensa em geral, não é? (*idem*: 112).

É, de fato, assim que se pensa em geral, sobretudo no período do Romantismo, que produziu um ror de exemplos a ser dado, se quisermos ilustrar tal proposição; os grandes compositores do período como o tísico Chopin, o louco Schumann ou o engalicado Schubert estão aí para como que para corroborar o dito. Será apenas coincidência que Mahler tenha falecido de um mal no coração, uma “infecção estreptocócica”, ou ainda que Beethoven tenha realizado a transição musical do classicismo para o romantismo gradualmente, acompanhando a evolução de sua surdez? Por que tão profunda diferença entre o Beethoven da “primeira fase”, tão limpo, claro e evidenciando a educação que tivera com Haydn, para o Beethoven pós-Heróica, sua terceira sinfonia, cada vez mais obscuro, denso, mais próprio de si? Talvez porque, envolto em temores, cada vez mais solitário e misantropo, acabou recusando o mundo que o cercava para habitar em si mesmo; surdo, descobriu na doença que a solidão deu asas aos seus devaneios. Não lhe abriu as portas da imaginação, estas se abrem com facilidade à alma sensível. Porém, a surdez e sua conseqüência direta, a solidão, permitiram ao músico habitar na imaginação. *Habitava-a* a maior parte de seu tempo, ao invés de apenas *transitar* por ela. A imaginação é, à falta de um dos cinco sentidos, seu substituto imediato. Quanto mais surdo, mais livre era Beethoven para criar, porque mais livre para imaginar; a surdez total foi, para ele, a liberdade definida em seu máximo superlativo. Não precisava *escutar* para *ouvir* a música

rebombando na cabeça. Possuía uma espécie de radiola orgânica fundida aos pensamentos, e a programação que ouvia era imposta por ninguém mais senão ele mesmo. E quando sentava para escrever, ouvia ainda a tinta cuspidos sons das bolinhas e dos traços que sua mão desenhava, e fazia exalar das páginas de papel um mudo perfume sonoro. Para muitos, um potinho de tinta não é mais que apenas um tinteiro; para ele, trata-se de um elixir musical. Mais do que qualquer um, Beethoven era um desses

músicos que compõe sobre a página branca, na imobilidade e no silêncio. Olhos bem abertos, criando por um olhar concentrado no vazio uma espécie de silêncio visual, um olhar silencioso que suprime o mundo para fazer calar os seus ruídos, eles *escrevem* a música. (...) Ouvem, então, aquilo que criam no ato que cria. Já não pertencem a um mundo de ecos ou de ressonâncias. Ouvem os pontos negros, as colcheias, as mínimas cair, fremir, resvalar, ricochetear sobre a pauta. Para eles, a pauta é uma lira abstrata, já sonora (BACHELARD, 2001: 255).

Todos eles, sejam músicos ou poetas, escritores e quem quer que seja, e aqui nos valem de Hans Castorp como modelo romântico, vão-se “carburando” pela enfermidade como se por ela pudessem luzir. Como se ele, Castorp, sabendo-se condenado e convivendo com a morte à cabeceira, se entregasse a um *tempo de espera* lúdico, o qual protelaria o golpe da foice como um jogo de xadrez bem disputado adia seu fim. A pura contemplação propiciada pela espera é em si enriquecedora e Hans Castorp, com seu estilo de vida “horizontal”, nunca cresceu tanto antes quanto depois de se haver “associado” a esse movimento mínimo do “nada fazer”, contemplando, esperando e meditando, absorto em seus devaneios, sempre deitado em sua espreguiçadeira, no mais das vezes até altas horas da noite, “regendo o mundo”, como ele costumava definir esta ocupação, e

para que ele permanecesse tanto tempo lá fora (...) contribuía, sem dúvida, o feitiço da noite invernal (...). Mas antes de tudo era induzido a isso pela inércia de seu corpo e o seu cansaço avesso a todo movimento, e do outro, a excitação ativa do seu espírito (...). Acometiam-no vertigens e tremores, bem como uma sensação de aturdimento e de ebriedade, enquanto lhe ardia a cabeça. (...) Mas – pensava Hans Castorp – decerto existiam relações entre essa intensa produção de calor que se efetuava dentro de seu corpo, e aquela agitação e atividade do espírito que o prendia à espreguiçadeira até muito tarde, na cintilante e gélida noite (MANN, 1980: 304).

Tanto relacionamos o silêncio ao movimento mínimo, enquanto figura de representação, e agora tentamos demonstrar como o tempo de espera é, por assim

dizer, uma espécie de silêncio do corpo, que cala enquanto recusa a cinesia. Assim como Cage argumentou que não teme o silêncio porque o entende como algo “grávido de som”, também a espera está grávida de uma sutil agitação que faz o corpo lançar-se a produzir seus “sons mudos”: haverá sempre o peito que se expande e se condensa, a face que cora, a unha que cresce, o membro que tesa. Nada disso, no entanto, supera a imobilidade maior no corpo de Hans Castorp e ele, porque desempenha um papel de pai da acinesia e objeto da espera pode contemplar e mesmo ser arrebatado pela força que o mínimo, morada da grandeza, possui. De início parecia não se dar conta, depois, parecia não se importar muito com o fato de que sua estada no Berghof representasse, em última instância, a espera pelo rompimento do fio de sua vida, que pouco a pouco e cada vez mais se puía. Importar-se, verdadeiramente? Qual o quê! Chegou lá nas alturas de Davos para passar três semaninhas apenas, na plena flor de seus 24 anos de idade, época em que a juventude supõe o fio da vida muito robusto para puir-se, ainda que em longo prazo. Antes preferia, como dissemos, deitar-se e adotar para si o estilo de vida “horizontal”. E com este caminho, ou antes, esta postura, acabou enredando-se neste mundo etéreo, absorvido pelas imagens celestiais que criava de si para si. Dizer “imagens celestiais” talvez seja faltar com a verdade; o que lhe embriagava o espírito era, com efeito, imagens verdadeiramente divinas: olhos quirguizes que se animavam aos seus olhos e davam forma e vida à doença, tão potente e insidiosa quanto um amor que reprimia. Reprimir o amor é submetê-lo ao tempo de espera, imaginando que a inação e a ocultação serão capazes de apaziguá-lo, acalmando e mesmo silenciando toda uma efervescência de sentimentos pululantes. É da relação estabelecida entre a negação de sua doença – eis que Hans Castorp nos surge como mais um espécime da família Bartleby! – e a suposição de estar ali no Berghof apenas para visitar seu primo e passar por um período de descanso de três semanas, que o Ideal Romântico de *bildung* se realizará, indo redundar na conclusão óbvia de que, porque se apaixonou, enfermou-se (ou vice-versa, de acordo com a preferência do leitor). Não será por isso que Castorp, ainda acostumado à vida pragmática da planície e aos cursos que fizera sobre métodos e técnicas de construção náutica, estranhou tanto ao ver-se assistindo a uma palestra sobre o Amor, ministrada pelo Dr. Krokowski, onde este afirmava que

a potência do amor não se deixava reprimir nem violentar, o amor oprimido não estava morto não; vivia, continuava, nas trevas, no mais profundo segredo, a almejar a sua realização, rompia o círculo mágico da castidade e ressurgia, ainda que sob forma metamorfoseada, difícilíssima de reconhecer... (...) Sob a forma da doença. O sintoma da doença nada é senão a manifestação disfarçada da potência do amor; e toda doença é apenas amor transformado. (*idem*: 146).

Hans Castorp já não era o mesmo que tinha sido enquanto vivera na planície com seus tios, no aconchegante seio familiar. Tampouco continuava a ser o mesmo de quando chegara à Davos: já não era um simples visitante, nem ao menos uma pessoa sadia, como tantas vezes chegou a dizer desde que se instalara no Berghof para fazer um pouco de companhia ao primo e descansar um pouco do esforço que fizera para passar nas provas às quais se havia submetido em Hamburgo, na “planície”. *Estou de visita, vim ver como vai meu primo Joachim; não, de modo algum... não vou ficar mais que três semanas, sou uma pessoa sadia* era a justificativa que encontrou para explicar, diversas vezes, sua presença em meio a tantos moribundos, pronunciando-a com a dose exata de orgulho que apenas um caolho pode ter em meio aos cegos. O orgulho dissipou-se, bem como sua saúde; quedou-se cada vez mais ao longe de sua visão, até tornar-se indistinto, o Hans Castorp no qual se reconhecia. Agora já não era quem sempre fora e empreendia, deitado imóvel e entregue ao tempo de espera, o percurso revelador do *aufklärung* de seu caráter. Quando tomou consciência de seu estado, da debilidade de seus pulmões, acamou-se por uns dias, nos quais percebeu que

é o mesmo dia que se repete uma e outra vez; mas, justamente por se tratar sempre do mesmo dia, parece no fundo pouco adequado o temo ‘repetição’. Melhor seria falar de invariabilidade, de um presente parado ou de eternidade. Trazem-te a sopa à hora do almoço, assim como a trouxeram ontem e a trarão amanhã. E ao mesmo tempo te sentes presa de uma sensação singular que vem não sabes de onde nem por quê; és invadido por uma espécie de vertigem, enquanto a sopa se aproxima de ti; os tempos confundem-se, misturam-se no teu espírito, e o que se te revela como verdadeira forma de existência é um presente sem extensão, no qual eternamente te trazem a sopa. Seria, no entanto, paradoxal falar de fastio, quando se trata de eternidade (*idem*: 208).

Uma formidável descoberta a de Castorp que, atado ao tempo de espera por imposição da doença, viu na modorra um convite à pasmaceira e, através de ambas, a ocasião de entrever que o que se lhe havia reservado o destino era a existência nesse presente nem dilatado nem condensado, nem instante e tampouco duração; precisamente, um presente sem extensão. Esta característica era o traço

distintivo que opunha os internos do Berghof dos habitantes “da planície”, e se expressa pela sugestiva metáfora do “ar de do solo”: ao rés do chão apenas a prática que define, aos olhos do mundo, uma atitude positiva de ação; *par contre*, a vida nas alturas, próxima das nuvens, corresponderia a uma postura nefelibata, de dissolução da prática ativa pelo engajamento contemplativo que faz ruir a sucessão dos acontecimentos, trocando-a por esse “presente sem extensão” no qual o sonho habita e transita de igual maneira entre os estados de vigília e adormecimento. “As horas de sono vinham animadas por sonhos variados e cheios de vida, sonhos nos quais podia continuar devaneando depois de desperto” (*idem*: 228). É o mundo aéreo do devaneio, que Bachelard define como sendo “um devaneio sem responsabilidade” (BACHELARD, 2001: 189), e que Rosenfeld descreve como sendo um mundo onde impera a

alienação, o individualismo extremo, o escapismo romântico, a divagação ao excesso, a entrega a uma meditação sem eira nem beira, o jogo estético sem responsabilidade, a desligação do tempo ocidental em que cada minuto tem sessenta segundos. (...) É, com uma palavra, um mundo espiritual afastado do século e da *praktische Vernunft*, isto é, da razão prática ou da razão moral (...). Os grandes símbolos para esse mundo do excesso, da irresponsabilidade e do quietismo teórico ou estético são a doença e a morte (ROSENFELD, 1994: 23).

Há quem pense que tal postura corresponde a uma grande renúncia – à vida, à saúde, à potência do corpo como instrumento de ação e produção, à interação com aqueles que optaram por se estabelecer no mundo dito convencional, cujos minutos têm sessenta segundos. Talvez seja, mas não há negar que o *dolce far niente* de Hans Castorp trouxe consigo a conquista da especulação desmedida e, justiça seja feita a esse tipo de entrega, raramente o devaneio, sobretudo o irresponsável, não será filosoficamente positivo. Mas para isso Castorp teve que se marginalizar, deixando para trás a vida comezinha da planície e descobrindo em sua viagem às alturas (eis aí a metáfora), onde o ar é rarefeito e habita-se perto das nuvens, a capacidade do sonho e do devaneio. Vivia tão perto das formações nebulosas que para ele era mais fácil alcançá-las para as moldar ao seu gosto, como a criança que imagina ver no céu formas animadas. Para fazê-lo, deitado confortavelmente na sacada de seu quarto com um Maria Mancini à boca, lhe custava o mínimo esforço de apenas sentir um calorzinho suave ardendo em seu rosto. Tal esforço não era, porém, nem ao menos uma

dificuldade a ser superada, senão um estímulo oferecido pelas vertigens do estado febril em que se encontrava, incitando-o a entregar-se a

grandiosas especulações sobre a subjetividade do tempo, sobre o tempo específico da Montanha Mágica, que não é o da planície, nem o do Ocidente, nem tampouco o tempo histórico, portanto o tempo relativamente objetivo, mas, sim, um tempo individual mágico (...) fora do tempo, um tempo apolítico concomitantemente, que se passa em seu próprio espaço hermético (*idem*: 49).

Numa espécie de parceria criativa com sua doença, Hans Castorp avançava no mesmo passo lento com o qual ela evoluía, e, juntos nesse movimento mínimo, iam conquistando um saber que revelava, por um lado, as insídias da febre hética e, por outro, os caminhos que ele, Castorp, trilhava rumo a consolidação de sua subjetividade. Atingido o ponto de pleno amadurecimento, sua subjetividade lhe conferiria a total independência e autonomia do pensamento. Que lindo! Uma pena que isso pressuponha igualmente a morte do sujeito, que é o preço cobrado pela doença por sua companhia. Se o espírito que amadurece se refina, a doença que amadurece se torna mais e mais mortal. Quando irrompe, saindo do estado de letargia em que se encontrava, latente, mas à espreita, explode numa apoteose que fulmina quem cria haver chegado a um estado de independência e autonomia. Enquanto isso não acontece, enquanto não chega a hora de seu *Schwanengesang*, o homem romântico representado por Castorp – que desde o início de seu trajeto pedagógico já se encontra marcado pelo signo da danação – encontra no tempo de espera a oportunidade de sofisticar a compreensão cosmonômica do universo que criou para si. Embora a espera seja encarada normalmente como uma espécie de desperdício do tempo, um lapso tremendamente infrutífero e passivo, aqui podemos considerá-la de modo radicalmente diferente, porque é nela, na espera, que encontramos uma estética em formação, sendo constantemente aperfeiçoada pela potência ativa da contemplação, do devaneio, da imaginação.

A maior crítica que se poderia fazer a essa potência não diz respeito à debilidade com que ela influiria na ordem prática das coisas terrenas. Como conformadora de uma visão artística, a imaginação tem força o bastante para agir e intervir em tudo o que estiver ao seu alcance – e como são poucas as coisas que não lhe estão ao alcance! O problema é que, autônoma para deformar livremente as imagens que projeta, cria no ser imaginante uma moral libertária porque

independente, porém essencialmente egoísta. O homem solitário é muito mais propenso ao devaneio desregrado, e justamente por isso se diz que em sua cabeça trabalha o Beijuado. Quando se entrega às asas da imaginação,

o homem abandona os limites estreitos do presente (...) para empenhar-se por um futuro ilimitado; ao abrir-se, entretanto, o infinito à sua *imaginação* vertiginosa, o coração ainda não deixou de viver no individual e de servir ao instante. (...) Ele é surpreendido pelo impulso para o absoluto – e como nesse estado obscuro todo o seu empenho se volta (...) apenas a seu indivíduo, (...) ele é levado não a abstrair de seu indivíduo, mas estendê-lo até o infinito; a empenhar-se (...) por uma matéria inesgotável, não pelo imutável, mas por uma modificação que dure eternamente e por uma consolidação absoluta de sua existência temporal. O mesmo impulso que, aplicado ao pensamento e aos atos, deveria levar à verdade e à moralidade origina apenas uma avidez sem limite e uma carência absoluta quando referido à passividade e à sensação (SCHILLER, 2002: 121).

Por aí se explica a função *saneadora* da doença na estética romântica. Apenas ela é capaz de pôr fim ao devaneio absolutamente desregrado, conduzindo o sonhador de volta ao convívio entre seus pares, humanizando-o através da inescapabilidade da morte. No caso de Castorp, retira-o, finalmente, do tempo de espera ao qual se entregara por sete longos anos. Mas não é a tuberculose, notem bem, quem assume no romance o papel de reconquista do homem perdido no cultivo de sua própria individualidade: pode haver censura no que há de egoísta na atitude contemplativa, mas Thomas Mann contrapõe a isso o que é censurável na sociedade européia da época, aproveitando o ensejo para construir aí sua crítica mais mordaz: a doença que resgata Hans Castorp de volta à esplanada não é individual e restrita àquela sociedade marginalizada do Berghof, mas diz respeito à doença coletiva que contagiou todo o “povo da planície”, manifestando-se pela eclosão da Grande Guerra. A maturidade, independência e autonomia de sua visão de mundo ruiu frente à derrota social européia, à peste que espreitava e agia tão mais silenciosa que sua tuberculose, e também muito mais latente, insidiosa, sutil e mortal. A peste irrompeu sob a forma de um “trovão que fez explodir a montanha mágica e arremessou nosso dorminhoco brutalmente diante das portas” (MANN, 1980: 793). Eram as portas da planície que se haviam aberto para a guerra. O canto de cisne de Castorp, sua ação livre, madura e consciente face ao mundo se deu no *front*, mas ali, em plena linha de frente do campo de batalha, ninguém tinha atenção e tempo, atenção *no* tempo, para ouvi-lo. Entre soldados treinados não há espaço para se produzir devaneios que valorizem a subjetividade

do ser pensante, ou para cultivar um corpo inclinado à inação. Tudo é ordem e atitude coletivas; pelo progresso marcha-se para frente, em linha reta com o máximo de objetividade. A menos que...

A menos que o maduro Castorp encontrasse, ao final de sua jornada de formação, uma espécie de *ritornello*, como se o tempo de espera ao qual se submetera fosse um tema e sua experiência, uma simples variação. A menos que esse estranho *ritornello* o fizesse regressar no tempo em que ficou nas alturas de Davos, voltando a ter os 24 anos do início do romance. Mas que fosse desde o princípio de sua nova jornada um soldado, isto não seria mau. Melhor ainda imaginá-lo como tenente, sentado altivo em seu cavalo, indo ao encontro de seu tempo de espera. Este não é mais, obviamente, o Castorp ao qual nos acostumamos, mas um duplo de si. Talvez este duplo seja, na verdade, a parte animada de um dos devaneios aos quais se entregava o velho Castorp, deitado na espreguiçadeira à sacada de seu quarto, dando forma e vida à história que Borges predissera, sobre “os dois que se sonharam”. Este novo Hans já não atende nem menos pelo nome, pois tem na sua imagem reflexa um ser autônomo. Simplesmente, não há mais Hans. *Meu nome é Drogo*, dirá. E Drogo busca, assim como Castorp, um local afastado, isolado e mesmo esquecido, muito distante do mundo conhecido e revelado pelas suas experiências particulares. Drogo não se dá conta, pensa que busca um lugar específico, mas vai de encontro a um novo mundo,

um daqueles mundos desconhecidos aos quais nunca pensara seriamente poder pertencer, não porque lhe parecessem odiosos, mas por lhe parecerem infinitamente distantes de sua vida rotineira. Um mundo bem mais exigente, sem nenhum esplendor além daquele de suas geométricas leis (BUZZATI, 2003: 22),

completamente distinto do que ventila sua imaginação, incitada por íntimos desejos de glória e aventuras. Irmanados por um destino acorrentado ao tempo de espera, Drogo e Castorp têm personalidades opostas. O primeiro, como dissemos agora, traz consigo desejos de glórias e aventuras mavórcias. O segundo, como dissemos anteriormente, tem a personalidade calma e serena de um paisano. Porém ambos imaginam; um tanto quanto o outro tem a vocação para o devaneio.

Drogo não busca o Sanatório Internacional Berghof; vai para um lugar completamente diferente em um mundo exatamente igual ao de Castorp – o de

uma sociedade marginal e olvidada “pelos outros”, uma sociedade que existe e se sustenta sob a estrutura do *huis clos*. Muitas vezes acontece de uma pessoa demorar-se horas sobre horas escolhendo a roupa com que vai a uma festa, como se dependesse do traje o sucesso e a boa acolhida do convidado. Pode ser que sim, pode ser que não. Para Drogo, por exemplo... de nada adiantou ter-se engalanado com tanto esmero porque, ao frigir dos ovos, viu-se dançando no mesmo estranho baile que absorvera Castorp por longos sete anos, embalado por um moto-perpétuo lento e traiçoeiro, cujo ritmo é induzido a dissolver-se num “presente sem extensão”. Mas, como dizíamos, Drogo não pretende ir ao Sanatório Berghof. Vai ao Forte Bastiani, sua nova casa; ladeado por montanhas pedregosas, tendo ao sul um vale desabitado e à frente o deserto dos tártaros, é o lugar onde sua juventude escorrerá por entre seus dedos sem que perceba, enquanto vive sob o signo da fermata. Ali tudo parou, menos o Tempo, Ser que carcome a existência de todos no mesmo movimento mínimo imperceptível de sempre. Não se dão conta de que perdem a vida enquanto esperam, porque esperam a vida inteira, é só o que fazem. Além de comer bem, é claro. Assim como no Berghof, onde os internos tinham sua “existência horizontal” regulada pelas cinco refeições diárias e que representava para eles, mais que os minutos e as horas, a marcação que subdividia o dia em seções, também no Forte Bastiani Drogo não tinha com que se preocupar, ao menos no que dizia respeito à sua alimentação, porque a cozinha era talvez a única coisa de primeira ordem por aquele lugar. De resto, nada havia de significativo, posto que construíram aquele propugnáculo num trecho de fronteira morta. Era “uma fronteira que não dá problemas. Adiante existe um grande deserto” (BUZZATI, 2003: 17), foi o que explicara o veterano Capitão Ortiz (já há dezoito anos no forte!) a Drogo, quando este ainda se dirigia pela primeira vez para o Bastiani.

Quero crer que *O Deserto dos Tártaros*, livro do jornalista e escritor Dino Buzzati, não é um romance de formação como *A Montanha Mágica*, embora ambos tenham tanto em comum ao abordar o tempo de espera como ação sobre o homem, que se submete às forças do silêncio do corpo num misto de prontidão e adormecimento e é quase transformado em uma múmia parálitica que preserva para si apenas a capacidade resignada da contemplação *ad aeternum*. Enquanto a obra de Thomas Mann apresenta o percurso do estático Hans Castorp como sendo

um caminho para a luminosidade de sua inteligência, tornando-a mais refinada, fazendo dele um ser mais sensível e apresentando sua história como um épico de formação individual, o pobre do Tenente Drogo é pintado por Buzzati em cores bem mais sombrias, como se o destino lhe houvesse reservado um romance de deformação, mais que de formação. A aposta de Castorp é positiva, seu tempo de espera é lúdico e, a meu ver, o que ele conquista é um ganho significativo em seus predicados, que infelizmente foram estorvados pelos desmandos cometidos pelos de “lá da planície”. Era vítima de emoções que sabiam bem à sua índole, e com isso era feliz. Mas Drogo... o que podemos dizer a respeito de Drogo é que vivia ansioso, à espera de um momento que nunca chegou. E na espera não encontrou glória, conquistas, aperfeiçoamento de si, nada, apenas desejo de algo que nunca se realizará. Durante anos teve de contentar-se em mirar o deserto vazio, ou, melhor, um deserto escaldado pelo Sol e habitado pelas miragens e fantasmagorias que representavam o desejo íntimo de todos no forte. Do alto das torres guarnecidas por ameias, muitos foram os soldados que viram as mais variadas formas, animadas por devaneios que constituíam, em verdade, o jardim das miniaturas de cada um. À primeira vez que subira em um dos postos de observação, guiado pelo Tenente Morel, Drogo foi informado por este que todos os que afirmaram ter visto qualquer coisa semelhante a vida no vasto deserto estavam apenas sonhando.

Andaram sonhando, isso sim. – disse Morel – Veja lá se dá para acreditar nos soldados. Um diz uma coisa, outro diz outra. Alguns dizem ter visto torres brancas, ou então dizem que há um vulcão fumegante e que de lá saem as névoas. Mesmo Ortiz, o capitão, garante ter visto (...) uma longa mancha escura, deveriam ser florestas (*idem*: 31).

Os radicados no Forte Bastiani tinham no *desejo de ver* a razão de seus devaneios, e por isso eram sonhadores natos. Como soldados, ansiavam pela dura realidade da peleja, algo que justificaria suas próprias existências, dando razão e motivo à permanência deles naquele lugar que era como a porta para a *incoerência* e a *desrazão*, coroadas por uma rotina militar que os deixava sempre prontos e alertas contra um nada. A vigília permanente e a ausência de algo que a justifique é um atalho para o devaneio puro e desmedido; o *desejo de ver* torna-se mais forte do que aquilo que se vê realmente, e sonha-se duplamente com o que se deseja: por um lado, o sonho caracteriza-se como sendo a “insistência de uma

idéia fixa que anseia por”, e por outro lado caracteriza-se como o “entregar-se a fantasias sobre o que é impossível, construindo castelos no ar”. Não afirmara, incrédulo, o Tenente Morel ter ouvido soldados dizerem haver visto “torres brancas” para além do deserto? Ou, ainda, um vulcão fumegante que expela a bruma que reside lá, mais além de onde a visão alcança e só pelo sonho se consegue ver? Sonhando, viam no invisível a excitação de seus desejos, porque

los sueños son una de las vías por las que el hombre alcanza las percepciones del mundo invisible. (...) Ahora el espíritu racional tiene de su propia esencia la facultad de concebir todo lo que hay en este mundo (...). Si las percepciones del mundo invisible se sustraen a la inteligencia del espíritu racional, (...) el instrumento que actúa sobre estas percepciones es la imaginación, (...) que les dará las formas en relación con su propia naturaleza y las pasa al sentido común. De ahí resulta que el hombre sumido en el sueño ve esas formas de la manera en que columbra a las que se recogen por los órganos de los sentidos (JALDÚN, 2005: 883).

É mais fácil apropriar-se da imagem da bruma como passaporte para o ilusório que recorrer a ela como metáfora para a solidez, e é por isso que Drogo, em um dos postos de observação e valendo-se da luneta de seu companheiro Simeoni, varreu com atenção tudo que lhe era visível no vasto deserto e, estava já pronto para dizer que “não, que não conseguia ver nada, quando bem no fundo, lá onde toda imagem se esmaecia dentro da perene cortina de neblina, pareceu-lhe divisar uma pequena mancha escura que se movia” (BUZZATI, 2003: 184). Simeoni tinha suas explicações – achava que estavam construindo uma estrada militar. Uma situação como esta revela a abundância de termos imprecisos para precisar, justamente, a força com a qual o devaneio se afirma como profecia do desejo. Imprecisos pela imperfeição do pretérito – *não conseguia, se movia, achava que* – e pelo próprio vocabulário que se inclina muito mais para o etéreo e indistinto que para o dado concreto: *bem no fundo, onde toda imagem se esmaecia, perene cortina de neblina, pareceu-lhe divisar, mancha escura*. Tudo é absolutamente impressionista, revelando quão impressionáveis são as pessoas que esperam. Diferentemente dos internos do Berghof, tudo o que queriam os quartelados do Bastiani era ação, combate, qualquer coisa que justificasse a existência deles ali naquele ermo. E como não encontrassem nada que desse à razão uma resposta, por tola que fosse, recorriam como que a jogos infantis de “faz de conta que estão vindo”.

Não há perigo maior para quem sonha, ou brinca de sonhar, que o de se desconfiar criança e envergonhar-se disso, achando que alguém o pode surpreender, censurando-o por isso. Assim acaba por censurar-se a si mesmo antes que outro o faça, e com isso lança segura e claridade nítida onde antes havia poesia e brilho difuso. Pior ainda se substitui o sentido poético do devaneio pelo significado às vezes estéril da realidade. Mas quem se encontra esquecido em um tempo de espera já bastante prolongado e incerto quanto à sua duração futura, quem não basta a si mesmo e tampouco tem o espírito paisano o bastante para suportar o estado em que se encontra com ilusões, sim, mas ilusões cada vez mais concretas, sendo incapaz de se fundir para habitar neste tempo subjetivo, mágico e apolítico, acaba por agastar-se; perde de uma vez a paciência e as esperanças e, com isso, perde tudo o que lhe restava, que era a fantasia. E se ri, um tanto constrangido, de algo pelo qual deveria chorar.

Era evidente que as esperanças de outrora, as ilusões guerreiras, a espera do inimigo do norte não passavam de um pretexto para dar um sentido à vida. Agora (...) aquelas histórias pareciam brincadeiras de criança, ninguém queria admitir ter acreditado naquilo nem se hesitava em rir de tudo (*idem*: 177).

Assim, já não se sabe se é mais sensato aceitar a verdade apenas como base para a vida ou convidar a imaginação para fazer parte da verdade. Porque aos poucos a fé se enfraquece e é difícil continuar acreditando numa coisa estando sozinho, sem poder falar com ninguém? Deverá ela cansar-se à medida que cresce a impaciência? Em suma, vale a pena recusar a mentira, em nome da verdade, ainda que a primeira seja, por questões ficcionais, muito mais bonita que a segunda? Drogo poderia muito bem ter perdido os dois anos de sua juventude, que se desdobraram em muitos outros ainda, pelos corredores do Forte Bastiani sabendo-se um desgraçado, um infeliz que teve a vida roubada por causa de uma designação desastrada, renegando contra o mundo e a obra de deus. Ao invés disso, fez de sua experiência um ato de ficção enquanto supôs realidades além da verdade. Tantas suspeitas, tantos desejos sobre fictícios tártaros que nunca existiram por ali. Decerto que havia o chamado “povo do norte”, mas não eram os temíveis bárbaros belicosos que sempre se imaginou que fossem. Mas que seriam os anos para Drogo sem essa crença, que justificava a aposta que fazia, empenhando o tempo de sua vida em troca de um *grand finale*. Impossível não

compreender a escolha de trocar a passividade da espera preenchendo-a com a força ativa do devaneio, que fazia ver – e ao final de fato produziu concretamente – a construção de uma estrada no meio do deserto, estrada esta cuja obra Drogo acompanhou, primeiro com Simeoni, depois sozinho, porque a incredulidade e a impaciência ia tomando conta de todos no forte e lhes roubava pouco a pouco a habilidade do delírio. Já recusavam os tártaros, ainda que eles ameaçassem vir, ou mesmo se viessem de fato. Porque foram muitas as vezes em que avistaram sinais de aproximação, mas ver uma assombração não significa necessariamente acreditar em fantasmas. O forte era pouco a pouco invadido pela “síndrome de Bartleby”, e um número cada vez maior de soldados *achava melhor não* crer que fossem os tártaros se aproximando. Assim Drogo, cada vez mais solitário em sua crença, avistava ao longe, durante a noite e com a luneta de Simeoni, débeis luzes difusas, “nada além de três ou quatro minúsculas manchinhas que se deslocavam com grande lentidão” (*idem*: 191), e essas manchinhas agigantavam-se pelo que Drogo entendia ser uma dezena de carros para o transporte de carga, alguns parados e outros não, e homens pequenos demais para serem vistos, na ordem das centenas, formigando no que seria um canteiro de obras para a construção de uma estrada militar. Isso lhe passava pela cabeça quando as manchinhas ainda se diluíam na brumaça do horizonte, e as ditas manchinhas só se faziam distinguíveis, ainda que pouco, com o auxílio da luneta mais potente de Simeoni. Observá-las era tudo o que tinha para si, e

toda noite, no beiral das muralhas, Drogo punha-se a esperar, toda noite a luz parecia se aproximar e se tornar maior. Muitas vezes devia ser apenas ilusão, nascida do desejo; outras, porém, era um progresso real, tanto que finalmente uma sentinela avistou-a a olho nu (*idem*: 204).

Mas a estrada foi também abandonada, não trouxe os tártaros, muito menos a guerra. Quem perceberia que não guardavam o forte contra os tártaros, mas sim contra o Tempo? E a luta que o Forte Bastiani travou contra o Tempo foi perdida pouco a pouco, cada soldado que era invadido pela desesperança perdia sua batalha individual. Como há de ser doloroso bater-se em um duelo contra um oponente tão impiedoso! Cada golpe seu é sutil, e poucos são sensíveis para perceber que um dia a mais equivale a uma cota de velhice. Um dia é uma coisa mínima na vida de um homem e é difícil notar o quanto cada um contribui com

sua particular carga de envelhecimento. Quando se peleja contra o Tempo, porém, não é mais o dia quem é mínimo no conjunto de uma vida, mas o próprio homem quem se faz miniatura diante de Cronos, deus tão dilatado que emprestou seu nome para o derivativo cron, pequenina palavra que expressa a unidade de um milhão de anos. Ao final dos anos, de um conjunto de anos, ele haverá vencido todas as sucessivas gerações de soldados que guardaram o Forte Bastiani por nocaute. Era o Tempo quem trazia o deserto para dentro de cada um, desertificava-os e, só então, lhes apresentava a verdadeira horda bárbara que tanto quiseram enfrentar, uma horda própria da subjetividade de cada um que também espera, à espreita, no mais denso e fundo recôndito da alma, porque ser “tártaro” no dicionário é também pertencer a um lugar profundo e subterrâneo, o próprio inferno em que se transforma a solidão plena e a perda total da capacidade do sonho. De tanto esquadriharem o deserto à procura dos tártaros, os soldados do forte acabaram *memorizando* o subterrâneo dostoiévskiano que o autor russo traçou em *Notas do Subsolo*. Os tártaros são, justamente, essa besta-fera temporal que nos aniquila sem nunca dar um golpe fulminante sequer, sempre agindo em cumplicidade com o movimento mínimo que não faz ver, mas se faz sentir. Essa fera tartárea – profunda e inferior – que o personagem de Henry James apenas foi encontrar ao final da vida, igualmente cansado de tanto esperar por uma impressão, uma vaga sensação de certeza de que o destino lhe havia reservado algo de especial. De que

sempre tivera, desde os primeiros tempos, como a coisa mais profunda dentro de si, o sentimento de estar reservado a algo raro e estranho, possivelmente prodigioso e terrível que mais cedo ou mais tarde lhe aconteceria, algo de que (...) tinha nos próprios ossos o pressentimento e a convicção, e que talvez o aniquilasse (JAMES, 2007: 16).

Oh!, sim; de fato reservara o que ele foi entender já em idade avançada: uma grande e deserta solidão que ele conquistou como se a tivesse comprado a prazo, em prestações que se configuravam pela espera renovada sobre o sonho devaneante do “vir a ser”, “vir a ter”. Ao final da história de amor de John Marcher, este percebeu-se tão aridamente só, que compreendeu ter sido não um homem de seu tempo, mas “o homem, ao qual nada no mundo havia acontecido. (...) Essa era a grande façanha – era sua provação. (...) A verdade, lívida e

monstruosa, era que, durante todo o tempo em que ele esperara, a espera em si era o seu quinhão” (*idem*: 78).

Às vezes a espera é responsável pela revelação de um sentido maior em nossas vidas, intimamente pedagógica como foi no caso de Hans Castorp; outras vezes, aponta para o ato em si como a mais ruinosa das situações, sendo ela a responsável por usurpar toda e qualquer oportunidade de construção positiva da personalidade que se poderia deduzir de si, ato de esperar. Mas pode haver, ainda, uma terceira categoria do tempo de espera, não sendo esta nem positiva e tampouco negativa como as anteriores, mas igualmente ativa em sua potencialidade de construção (ou desconstrução) do devaneio que conduz ao jardim de miniaturas, seja ele habitado por uma belíssima cosmogonia particular ou desertificado pela descrença – igualmente um devaneio – que toma conta pouco a pouco de uma cosmogonia tradicionalmente estabelecida. Constrói-se, esta terceira categoria do tempo de espera, exatamente sobre o absurdo e a falta de sentido que sustenta seu caráter surrealístico. Espera que se espere envolto em um silêncio ainda mais profundo, mais rascante que a simples inação do corpo. Aqui, nem o devaneio é capaz de sugerir figuras – as nuvens, que outrora Bachelard afirmava serem capazes de participar “de um jogo fácil de formas [sendo] uma matéria de imaginação para um amassador preguiçoso” (BACHELARD, 2001: 189) contorcem-se numa estética algo cubista e desproporcionada. Na tentativa de buscar compreender o que vislumbra, o “amassador preguiçoso” franze o cenho, coça a careca e meio que se pergunta, intrigado diante do absurdo: será que estou sonhando?

Quando se fala em espera absurda, de modo algum nos remetemos à experiência de Drogo ou à de John Marcher, menos ainda à de Hans Castorp. Todos são exemplos de uma espera que se constrói pelo otimismo ou pelo pessimismo, e isso faz do ser devaneante um sujeito alvo de sonhos ou pesadelos, mas ainda inserido em um mundo onírico de formas. As histórias de Drogo e Marcher, por tristes que sejam, devem ser cuidadosamente consideradas como potências da criação. Estando ambos presos a uma condição específica de suas vidas, o primeiro aquartelado em um forte perdido em meio ao nada, o outro, “ao bote preciso do destino”, tiveram que aguardar o final de suas narrativas sem quase nada poder fazer senão conjecturar. A prisão não é condicional quanto à

imposição da monótona espera, mas é condicional quanto às capacidades imaginativas de cada um que se submete a ela. Quem nunca se quedou toda uma manhã, meio que adoentado por um infantilismo saudável, mirando inerte a televisão e acompanhando o desenrolar aventureiro dos desenhos animados, até surpreender-se com o herói que, encurralado e preso em uma emboscada, tira do bolso um pedaço qualquer de giz e com ele pinta uma porta, pela qual se escafede? Mais surpreendente ainda é constatar que apenas ele é capaz de varar a passagem que criou; quem o persegue dá com a cara na parede. O caminho existe como abertura apenas para o poeta da imaginação, que por ela encontra a liberdade. “Para sair da prisão, todos os meios são bons. Em caso de necessidade, o absurdo, por si só, liberta” (BACHELARD, 2003: 159). Quem vem logo atrás do herói sumido, afoito na perseguição e sem tempo para sonhar, vê no desenho apenas a representação de uma porta, pintada sobre o concreto que irá beijar. Vendo-a tão somente por esse prisma, o “vilão” é incapaz de dominar o que está representado pela força do que é imaginado. A passagem que serviu antes para um já não pode lhe servir, e, atônito, não compreende o absurdo de sua situação. Absurdo, absurdo.

Contra o absurdo não há nada a fazer.

Nada a fazer.

Esta foi a afirmação que ecoou nos teatros e repercutiu nos salões literários, reverberando ainda hoje, talvez por ser uma sentença tão dura e tão seca, como um muro de concreto que, já de início, obstrui o prosseguimento normal da cena. Indica, de supetão, que é toda uma peça contida em uma única e primeira frase. A ela se sobrepõe uma salvadora pergunta, apenas: que há para ser feito, *enquanto* não há nada a se fazer? É neste ‘enquanto’ que reside todo o encanto de *Esperando Godot*, e é pelo ‘enquanto’ que se entende a razão pela qual o *Esperando* do título transformou-se em uma espécie de gerúndio que projeta o passado direto para o futuro. Aqui, o tempo de espera afirma-se tão categoricamente que acaba por deformar-se a si mesmo: já não corresponde a uma temporalidade que vislumbra no futuro a quase certeza de estar, ainda, na mesma condição de antes, onde o presente se apropria do que está à sua frente para atualizar-se em forma de reprise. Não senhores... aqui, a espera foi apropriada pelo gerúndio, que a ‘presentificou’ de tal forma que o *vir a ser* não tem outra

opção de existência senão a de *estar sendo*. Poderíamos dizer tratar-se do instante rouneliano representado no presente esparramado da continuidade bergsoniana. Fundiram-se um no outro, conquistando-se mutuamente. Não há suposição de futuro além do presente planejado, e isto é, evidentemente, seu maior paradoxo: o tempo expresso pelo gerúndio, assim como uma peça de teatro, baseia-se na ação, no movimento; o tema da obra, no entanto, é apresentar o movimento enquanto ausência, inserindo a ação na forma de uma lacuna. Que fazer se

o elemento fundamental do teatro é a ação, [e] se os protagonistas são exemplos acabados da ineficácia da ação, optando, forçada ou voluntariamente, pelo imobilismo, fazendo o elogio da acídia e da indolência, não apenas como mal menor, mas como estratégia de sobrevivência (...)? (ANDRADE, 2002: 12),

ou, ainda, que fazer se a peça parece contrária ao

alimento de que se faz o teatro, em que a unidade normal é o evento e onde os intervalos entre os eventos são habilmente preenchidos para fazer-nos acreditar que os fios continuam se tramando e apertando a fim de produzir o evento seguinte (KENNER, 2005: 217)?

Nada a fazer, é o que resta. Não se pode nem ao menos recorrer confortavelmente à força criadora do devaneio, que tem no tempo de espera seu mais valioso estopim. Entregues à acídia, nada criam, se perdem no enfraquecimento da vontade, se vêm invadidos por uma abulia que os incapacita como seres pensantes e autodeterminados. Não foram poucas as vezes em que Estragon achou melhor ir embora sem, no entanto, nem ao menos mover-se; tampouco tratou-se de um fato isolado a confissão de Pozzo ao afirmar que “precisava de um incentivo” para sentar, levantar, sair. Aprisionados neste presente planejado, não podem nem ao menos tomar uma decisão, porque o *ato decisório* necessita de uma meditação prévia que o sustente. Ainda que tomada de chofre, no supetão decisivo de um impulso, o ato decisório sustenta-se na vontade de agir, ainda que essa ação oriente o sujeito à pura contemplação. Mas com o instante aprisionado num presente em continuidade, não há sucessão de instantes, tampouco pode haver ação em progresso, apenas imobilidade, desejo de silêncio.

Novamente, é pela definição de silêncio de Cage que encontramos uma saída para esta imobilidade silenciosa que poderia nos subjugar como sendo a

imposição do fim, e que encontramos também sentido na frase de Beckett que afirma que “o fim está no começo e no entanto continua-se”. Enquanto o silêncio se nos afigurar como uma entidade “grávida de som”, também a imobilidade será uma potência afirmada por ínfimas movimentações. Entende-se que

a peça (...) revelou que o drama se aproxima, ou pode se aproximar, da condição da música, tocando acordes mais profundos que os atingidos pela razão e dizendo coisas que escapam às garras da lógica. Renovou o teatro inglês numa única noite (HOBSON, 2005: 206).

Trata-se de recusar a inclinação imediata da racionalidade que procura representar conceitos como o silêncio, o vazio, a imobilidade ou a espera aproximando-os a figuras que se expressam pela “ausência de”, a qual denotaria uma “falha”, uma “falta” ou uma “carência” essencial¹³, noção que Sérgio Sant’Anna chegou a enunciar em seu conto, “O homem sozinho numa estação ferroviária”, afirmando que “talvez existam poucas coisas que tornam um ser humano mais impotente e derrotado que a simples e longa espera. Pois nada se realiza que possa fazer existir o tempo e fluí-lo” (SANT’ANNA, 1989: 79). Mas não acreditamos nisso, e queremos fazer crer que as frases de Cage e Beckett, sobre a “gravidez do som” e o “começo como fim”, apontam para um outro caminho possível, o qual vimos desde há muito sugerindo aqui. Havemos de prestar atenção no fato de que “Samuel Beckett se definia como um escritor que trabalhava com a falha, a subtração, a precariedade. (...) [Sua] tendência à adição só surge (...) como a proliferação de algo mínimo e a partir de situações aparentemente sem saídas” (SOUZA, 2003: 167) e havemos mais ainda de crer que o mínimo adicionado e a situação sem saída não representam uma carência em sua obra, mas a principal potência que a sustenta.

É com base em mínimas atitudes que Estragon e Vladimir, Pozzo e Lucky vão não apenas preencher, mas expressar a grande lacuna em que se baseia *Esperando Godot*. É desta expressividade que sai o odor estranho, com traços de escatologia, comicidade, incoerência, absurdidade. Um odor que dá tempero a toda a peça, expressando-se, por exemplo, no fato de Lucky, único personagem

¹³ Como deixar de lembrar do texto de Pierre Clastres, *A Sociedade contra o Estado*, em que ele denuncia a mesma inclinação racional, um tanto etnocêntrica, de supor a ausência de Estado em uma sociedade como uma lacuna, uma falta a ser suprida? São sociedades acusadas de serem incompletas, subsistindo “na experiência talvez dolorosa de uma *falta* (...) que elas tentariam, sempre em vão, suprir” (CLASTRES, 2003: 205).

que nada fala, ser também o único personagem responsável por um monólogo sem pé nem cabeça; tempera ainda diálogos irracionais ou carentes de quaisquer significados aparentes, como o que se segue, travado entre Pozzo, Vladimir e Estragon:

(E) -- Então, adeus.

(P) -- Adeus.

(V) -- Adeus.

(E) -- Adeus.

Silêncio. Ninguém se move.

(V) -- Adeus.

(P) -- Adeus.

(E) -- Adeus.

Silêncio.

(P) -- E obrigado

(V) -- Obrigado ao senhor.

(P) -- Não por isso.

(E) -- Ah, sim.

(P) -- Ah, não.

(V) -- Ah, sim.

(E) -- Ah, não.

Silêncio.

(P) -- Não consigo... (*hesita*) partir. (BECKETT, 2005: 91).

Não há nada de novo neste diálogo, que já não estivesse contido em significação desde a primeira e clássica frase, *Nada a fazer*. Trata-se apenas da continuação do fim, que se nos apresenta logo de início como se estivesse carregado por um tom profético, indicando o quanto antes o vir a ser da peça. Mas é também uma profecia incoerente, porque ela pretende prever não o futuro, mas o presente imediato. Enquanto Godot não chegar, tampouco será dado passagem à vinda do futuro. É completamente profética porque prevê, num contexto em que se supõe o domínio da ação, a presença massacrante da imobilidade; *avisa* sobre algo contrário à ordem natural. “Nada a fazer” é, até o momento de sua enunciação, algo que não pode ou não deve ser imaginado como opção possível. Como diria Blanchot,

la prophétie n'est pas seulement une parole future. (...) Prevoir et annoncer quelque avenir, c'est peu de chose, si cet avenir prend place dans le cours ordinaire de la durée et trouve expression dans la régularité du langage. Mais la parole prophétique annonce un impossible avenir, ou fait de l'avenir qu'elle annonce quelque chose d'impossible, qu'on ne saurait vivre et qui doit bouleverser toutes les données sûres de l'existence. Quand la parole devient prophétique, ce n'est pas l'avenir qui est donnée, c'est le présent qui est retiré et

toute possibilité d'une présence ferme, stable et durable (BLANCHOT, 1986: 110).

Mas como muitos dos personagens de Beckett, também a palavra profética de Estragon parece ser manca e aleijada. Não é o futuro que ela anuncia, mas um presente inesperado; ao invés de anunciar o que está por vir, constata a “presentificação” do tempo de espera em que se encontram, e anuncia o quanto estarão, futuramente, aprisionados em um presente constante, onde a ação só pode expressar-se pelo mínimo que muitos chamaram de absurdo, mas que preferimos entender como iniciativas particulares de romper com o aprisionamento profético que lhes desertificou o presente. Pouco importa os recursos de que se valem para isso, se buscam apoio no ato de “praticar conversação”, refletindo a incoerência em que se encontram nos diálogos que sustentam. A seqüência de falas entre Vladimir, Estragon e Pozzo que citamos pouco acima deixa claro o quanto o drama teatral é deslocado de uma narrativa em prosa a ser representada, para um convite à participação do público, que age pela contemplação e é também forçado a esperar, é também tragado e aprisionado pela profecia de Estragon. “A essência da peça é a espera, em meio à incerteza. (...) Esperar e fazer com que a platéia compartilhe a espera” (KENNER, 2005: 217). Certa vez li no encarte de um disco que, quando a *Sagração da Primavera* de Stravinsky foi tocada pela primeira vez, em 1913, o público dividiu-se em dois pólos que se ofendiam mutuamente, uns vaiavam e outros aplaudiam a música em plena execução. Engajados em duas frentes de batalha – conservadores e modernistas – os de opinião contrária viraram-se uns contra os outros, partindo, inclusive, para as vias de fato, com socos e pontapés. O estudante de Arte Valentine Gross, presente à estréia, escreveu sobre o episódio que

parecia que um terremoto estava acontecendo dentro do teatro. (...) As pessoas gritavam insultos, assobiavam e uivavam mais alto que a música. Alguns trocavam bofetadas e até mesmo socos... Eu vi (...) Maurice Ravel, feroz como um galo de briga. (...) As luzes do teatro foram acesas e apagadas, na tentativa vã de acalmar o alvoroço. Por fim, a polícia teve que ser chamada.

Como se vê, houve no teatro quem não aceitou cortesmente a palavra profética de Stravinsky que apontava para o quanto *havia para ser feito* no campo da música. Exatos 40 anos depois, a estréia de *Godot* não causou tamanha

comoção, mas irritou bastante boa parte do público, que se retirava da sala de espetáculo, o Théâtre de Babylone, antes do fim do primeiro ato. Em 1955, quando estreou em Inglaterra, a reação de desaprovação repetiu-se. Harold Hobson, presente na função, conta que

algumas das primeiras falas da peça, como “Já me diverti melhor antes” provocavam risos irônicos; e quando os personagens bocejavam, o bocejo era repetido e amplificado por um gozador nos camarotes . aqui e ali, podiam-se identificar núcleos de aguda desaprovação e a cada pouco um espectador se levantava e saía do teatro, irritado e aborrecido (HOBSON, 2005: 207).

São comodistas que não suportam participar como agente atuante de um processo que os convidava a sofrer, como Vladimir e Estragon, o tempo da espera. Não mais que comuns *voyeurs* do teatro tradicional, recusam a poesia profética do *Nada a fazer* e retiram-se, simplesmente porque preferem que o drama se lhes dê mastigado aos olhos e ouvidos. Não é preciso muito mais que isso para entendermos que o não compactuar com a espera por Godot é a demonstração de falta de familiaridade com o que de fato importa no tempo de espera ao qual Godot nos submete; que

importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. (...) E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação (...) sobre a sensibilidade. (...) É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes e gestos (ARTAUD, 2006: 102).

Impressiona constatar que muitos já se perderam em considerações as mais variadas sobre o significado representativo de Godot. Segundo Andrade, “houve quem buscasse um deus oculto (...); outros, uma eterna e absurda condição humana, outros ainda procuravam alusões mais diretas a um contexto histórico determinado” (ANDRADE, 2005: 9). No plano do devaneio, tudo é lícito para a especulação. *Per fas et nefas*; por todos os meios se pode chegar a ela. Godot pode ter sido todas e cada uma dessas suposições no âmbito do sonhar em particular. Dar forma a ele é a coisa mais fácil que se pode fazer, bastando para isso encontrá-lo em um *tête-à-tête*. E encontrá-lo significa esperar por ele, tão somente e nada mais – eis que surge como entidade representativa da ânsia, do desejo e do

tempo de espera. Ainda mais que a ausência, a espera em si é um personagem muito mais essencial que o próprio Godot. Uma espera tediosa, sem dúvida, mas talvez mesmo Godot esteja cansado de se fazer esperar, e a culpa pelo tédio, afinal, não precisa ser dele. Pode ser, ao fim e ao cabo, que tudo não passe de um vertiginoso devaneio de Vladimir e Estragon, que numa crise solipsística irrefreável imaginaram tudo o que imaginamos, sendo eles quem imaginam ao que não podem, ao mesmo tempo, conhecer. Os dois, de tanto esperarem, converteram-se em uma referência a Belacqua, personagem tão cara a Beckett, e recorrente em sua obra, encontrando ecos em *Molloy*, em *Como É*, protagonizando *More Pricks than Kicks*... trata-se de uma referência ao amigo que Dante encontrou no Purgatório, um grande ocioso condenado a esperar o mesmo tempo que levou para viver, porque teria se arrependido de sua vida vadia no último de seus estertores. Sentado, aguarda o fim de seu castigo, aguarda o fim do tempo de sua vida em morte, que é o tamanho de seu tempo de espera. Diz Dante que ele e Virgílio

iniciam (...) a subida do monte, já no Ante-Purgatório [quando] em sua seção primeira divisam as almas dos indolentes, negligentes e omissos, arrependidos só na hora extrema, e que aguardavam, ali, do lado de fora do Purgatório propriamente dito, que transcorresse prazo equivalente à duração de sua vida (DANTE, 1991: 37)

e, encontrando-se finalmente com Belacqua, ouvem deste que

cá fora esperarei que o Céu enfim
gire por tempo igual à minha vida
– porque só me rendi a Deus no fim (*idem*: 44).

Não evocamos a figura de Belacqua nem os conceitos de Purgatório, Céu, arrependimento e Deus para relacionar Godot, o *desejo de* Godot, a uma interpretação teológica sobre a espera à qual nos submetemos. Houve quem o fizesse; como dissemos, para fugir do aprisionamento que Godot nos impõe, todos os meios são lícitos. Mas entender a espera como um desejo de realização espiritual não nos parece a interpretação mais adequada. Antes, preferimos ver Godot como afirmação na espera pela espera em si, sem procurar pela adição de um significado exterior que possa dar sentido e coerência à peça. Entendê-la

apenas como uma elegia ao ato de espera explica, sem aditivos, a aridez na qual a trama se vê completamente envolvida, dos diálogos e ações ao próprio cenário, composto por apenas uma árvore desnuda. Nos pomos de acordo quanto ao fato de que

a essência da peça é, para ser breve, uma experiência humana tão banal quanto há. Nem parece valer a pena afirmar isto, exceto pelo fato de que tão raramente é mencionado. Lendo os críticos (...) poder-se-ia facilmente supor que a essência da peça fosse alguma (...) idéia esquiva – e uma idéia não muito bem expressa, já que há tanta controvérsia sobre qual seja (KENNER, 2005: 216).

No entanto, enquanto essência, não há nada mais explícito e direto que a imposição da espera, árida como tudo o mais na peça, que sugere uma trama a ser desenvolvida em um terreno que recusa a própria trama. Nela tudo é árido e seco, mas ilusoriamente sem vida. Sua maior força, única fonte de vitalidade é atingida justamente através do olhar que se demora na observação, e, porque está submetido à espera, não se submete à pressa. É um olhar que observa fundamentalmente através do vagar, e o espectador descobre, por esse olhar vagaroso, uma atenção recorrente que, pela recorrência, captura o mínimo despercebido. O que Godot traz com sua ausência é a transformação do espectador em *homem da lupa*. Em oposição ao *Nada a fazer* de Estragon, a espera por Godot parece adormecer a atenção sempre voltada para o agressivo, excessivo, abundante, enquanto aguça os sentidos para o que há de mais sutil nas transformações que se operam durante a posta em cena. Como em seu conjunto a peça parece não dizer nada, parece ser uma peça sobre nada, é o “ato de estar esperando Godot” quem diz ao espectador: “‘Você não viu isso! Veja com calma todas essas coisinhas que não podem ser contempladas em seu conjunto.’ Na contemplação (...), é preciso uma atenção recorrente para integrar o detalhe” (BACHELARD, 2003: 167). A atenção recorrente transforma o árido em úbere, porque o espectador passa a agir criativamente, ao invés de assistir a peça recebendo passivamente os estímulos que percebe. Como ser devaneante, encontra o delta de sua percepção, vale mais fértil por onde passam em correntezas a imaginação: lê o detalhe de forma diferente, descobre nele o ponto de residência de toda a vitalidade encenada, e a força vital de seu olhar sabe, agora, que o singelo nascimento de “algumas folhas na árvore” significa mais para o teatro que a representação de uma história. É aqui que começa.