

III. NOTAS FALSAS:

INVASORES DE CORPOS OPERANDO A MÁQUINA-SAMPLER

Todo es de todos, a palavra é coletiva e é anônima.
Da Biblioteca

1. Invasão da máquina

NOTA:

a. Os escritos que compõem as “Notas falsas” nem sempre me chegaram limpos. Muitos já apresentavam interferências de toda ordem. Com eles, recebi, de forma cabalística, uma mensagem cifrada enviada por Ricardo Piglia, insinuando que eu deveria investigar certas experiências que são processadas no Laboratório e que para isso deveria invadi-lo (de forma tranqüila como se fosse meu também) e usar estas notas como uma espécie de tabela periódica para nortear minhas observações dos tubos de ensaio a analisar. Num primeiro momento hesitei, sem ter certeza de que estaria preparado, e autorizado, a utilizar o Laboratório como se fosse meu realmente. Incerto de que a insinuação dele poderia resultar numa investigação com resultados objetivos. Mas ainda assim, ou por isso mesmo, comecei a sondar o laboratório tendo como referência as notas. Foi por acaso que encontrei a máquina-sampler, uma das ferramentas, ou um dos tubos de ensaio, para as experiências que são produzidas aqui. Um cruzamento das notas me levou à máquina. Observei atentamente o seu funcionamento até ter coragem de experimentá-la. Ela incorpora os textos-base da Biblioteca selecionados por quem a opera (e algumas vezes cruza dados inseridos por diferentes produtores criando uma espécie de dissonância aleatória, que é bastante interessante). Comecei alimentando a máquina com as notas de referência e aos poucos percebi que a invasão sugerida por meu objeto de estudo era de outra ordem: a invasão diz respeito à imersão na experiência do Laboratório, nos seus tubos de ensaio e nos processos mnemônicos que produz em quem o invade. Porque, de fato, a invasão é dupla: penetro o Laboratório enquanto sou atravessado por ele (como num filme de Tarkowski, e não Tardewski). Concentrei

minha investigação na máquina-sampler. Utilizando as notas de referência, decidi alimentá-la com os textos de Ricardo Piglia e com o seu tom. Propus relações com outros escritores da Biblioteca e comecei a experimentar os recursos da ferramenta no material-base. Com a minha investigação, a ser enviada de volta (cabalisticamente em mensagem cifrada) a Ricardo Piglia, descobri que o sampler armazena a base e dá ao operador a possibilidade de escolher o tom, mas o tubo de ensaio só funciona realmente como experiência quando invadimos a máquina e incorporamos ao texto-base o nosso próprio. Desconstruir as fontes e reconstruí-las a partir da nossa escrita — modificando, alargando, desmembrando, tirando de ouvido, costurando, arranhando, reprocessando, descarnando (e desossando), rememorando, desonrando (e profanando), cultivando, respeitando, desautorizando e, principalmente, apagando as marcas para criar outras que serão, também, desapropriadas e apagadas no momento em que alguém nos reescrever no Laboratório da escrita.

b. A invasão não foi difícil, a noite estava calma e a Laboratório, silencioso e cúmplice. Começo a manejar a máquina dentro do Laboratório (e dentro da Biblioteca). É preciso cuidado para não ser enganado pela experiência, para não se deixar dissolver pelas possibilidades, o êxtase também é uma forma de abismo.

c. Na máquina, na minha invasão do Laboratório, não pretendi, nem quis, fazer outra coisa além de tentar reproduzir a experiência única de me sentar com Piglia e ouvi-lo falar sobre a escrita, narrar a literatura com todas as vozes da memória. Aglutinação pela dispersão. Como me disse (citando Renzi), entre uma genebra e outra no Ambos Mundos, “para un escritor la memoria es la tradición”. Também me ouço aqui. Junto a todas as outras vozes que compõem o material, ressoando a voz dele no bar, sou também uma voz da memória atualizada, tímida a princípio, depois, progressivamente, envolvida pelo entusiasmo de compreender que o que estamos fazendo é literatura, a paixão pura do relato, como deve ser.

Só os que mentem conhecem a verdade. Ele disse isso?

Começo a escrever, a máquina começa a escrever.

&&&

Na máquina-sampler, o operador do laboratório produz o texto secreto que flui da Biblioteca. A memória de quem escreve é a sua tradição.

A máquina não representa uma ordem superior, sua moral é a da experiência narrativa, não há dominação, apenas a potência do discurso. Aquele que opera, aquele que narra, aquele que age, aquele que lê, aquele que interpreta está entregue aos seus próprios recursos (e aos recursos do fluxo da escrita).

É preciso fazer ressoar as vozes através da minha, mas é preciso que elas percam suas fronteiras e timbres próprios e específicos para criar uma confluência melódica que forma uma terceira voz, um mesmo e, ainda assim, novo tom.

Não há aspas, a citação não existe. As palavras são minhas. Não importa quem fala. Sou quem pode dizer o que disse. Fui eu quem escreveu, digerindo, regurgitando e nutrindo. Abro as comportas e deixo que elas, as palavras, as vozes, tomem forma, se refigurem, se transfigurem, se fortaleçam. Eles alimentam, a máquina processa, eu escrevo e monto o texto — atravessando.

&&&

A literatura é um tom, ele me diz. Narrar tem mais a ver com música do que com palavras. Escrever é fluir o tom da música que circula pelo laboratório e por dentro de nós.

No quarto, não são as mulheres que vão e vêm, mas um homem deitado na cama tossindo. Ponha sua mão na minha testa um momento para me dar coragem, sussurra Kafka. Eliot se curva e diz: cada palavra é um fim e um começo. E no começo está o fim, re-cita ele. Toda ação é um passo dentro do fogo.

Não significa que, daqui para frente, não haverá forma na arte, diz Beckett a Auster. Significa apenas que haverá uma nova forma, e que essa forma será de um tipo que admitirá o caos, sem tentar dizer que o caos é na verdade outra coisa. Encontrar uma forma que acomode a desordem: eis a tarefa do artista hoje.

Rancièrè diz, ele me diz, que a impossibilidade de delimitação entre uma noção comum e o conceito específico de uma coisa definida não é um defeito atribuível às imperfeições da língua ou atraso do conceito. “Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, idéias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde fazem e se desfazem as relações entre a

ordem do discurso e a ordem dos estados. A literatura é, sem meias palavras, aquilo (um dos aquilos) que pode mover as relações, e pode nos mover. As palavras se movem, a música se move.

&&&

Um texto totalmente psicótico, se o olharmos dessa perspectiva: inteiramente fragmentado, onírico, atravessado pela impossibilidade de construir com a linguagem o que não seja a dispersão.

&&&

REMIX: O procedimento sampler é a forma de arte mais ancestral: a reutilização, o reaproveitamento, a releitura. O plágio é o fracasso do sampler.

We adapt and we survive.

&&&

Um pensamento que, em sua concentração e na tensão que o impulsiona até os seus limites extremos, se torna natureza porque ele nada mais é do que um amontoado de fragmentos esparsos, cortados, interrompidos, exatamente como a própria natureza não é outra coisa senão uma gigantesca reunião de elementos de realidade incoerentes, deslocados, desarticulados.

&&&

Que a esperança só se enraíza no fragmentário, que uma totalidade da vida já se acha no fragmentário, de onde se espalha e volta sobre si com uma velocidade diabólica. Que se tornou mais difícil escapar ao peso do consumado, sem interpretá-lo equivocadamente. Que percebemos fagulhas antes de que sejam fogo sem apagá-las. Que não se teme o discurso que tudo provoca, mas não provoca nada ele mesmo e que, no entanto, não cala.

&&&

O engano disso tudo é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas sim de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência. Um amor tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.

&&&

Em Tlön, o conceito de plágio não existe. No país da literatura, ou melhor, na dimensão literária, *el concepto de plagio no existe*. Entrar em Tlön é aceitar o ambiente em que a tradição e a água que se bebe é o rio de onde sai o barro que escreve o corpo daquele que escreve, o nosso corpo. Estar em Tlön é estar em movimento; a tradição é o ato da escrita, o plágio é descartado por sua pobreza espiritual e intelectual; não é sequer um conceito — em Tlön escrever é re-escrever, a ilusão do ineditismo é tratada com condescendência primeiro e desânimo depois. Contudo, os iludidos com a obsessão do ineditismo ou se desiludem ou acabam por se afogar nas águas de Tlön tentando nadar sempre pela primeira vez, criar uma nova braçada, mas o máximo que conseguem é perder contato com Tlön e fazer companhia aos pobres de espírito e de estilo do plágio.

Primeira lição da escola: explicar o texto alheio, a matéria do texto, com as nossas próprias palavras. Incorporar, fazer nosso o que se lê — aprenda as notas para poder esquecê-las.

&&&

Na primeira edição de *Lavoura arcaica*, Raduan Nassar incluía uma nota onde apresentava ao leitor suas apropriações textuais. A partir da segunda edição, retira o informe e apaga os rastros dos textos sampleados. O mesmo processo se dá com *Um copo de cólera*: a edição inicial traz uma nota (pp. 83-4) listando os enxertos alheios do autor e indicando até uma paráfrase de *O artista quando jovem* (como ele chama com intimidade o livro de Joyce). Na edição seguinte, a informação desaparece. O artista quando maduro?

&&&

Notas sobre Piglia. Como sempre, Piglia deixa o rastro antes do crime — a referência a Andreiev entre os livros de Arlt, exemplo. Em *RA*, entre as cartas que Arocena, o censor, lê em busca de mensagens cifradas (o complô tem sempre um caráter revolucionário), uma carta a Maggi diz o seguinte: “Passo o dia trancado, traduzindo (agora um livro notável de Thomas Bernhard)” (p. 70).

Poderia muito bem ser “Perturbação”, o livro (de 1967) que deu fama a Bernhard. No capítulo do encontro entre Emilio Renzi e o Senador, o tom elíptico, espiralado e repetitivo característico de Bernhard, mas, principalmente, a técnica

de sobreposição do narrador do austríaco, aquele “disse Ossorio, me conta Marcelo, diz o Senador”, que é também o tom da conversa entre Renzi e Tardewski, quando é Renzi o narrador.

A música textual do discurso do Senador é, pode-se dizer, digo eu, sampleada do discurso do Príncipe Saurau em “Perturbação”. O encontro de Renzi com o Senador é o encontro do médico e seu filho com o Príncipe, tem a mesma estrutura, o mesmo tom, a mesma função narrativa, em que o narrador registra, sobreposta à sua, a voz do outro, a voz desesperada e alucinada do outro, sempre um discurso da perda, do fracasso, de revolta que serve ao narrador (Renzi e o filho do médico que acompanha o pai em suas visitas ao vilarejo e à propriedade do Príncipe) como base para a sua escrita. A função é demonstrar que na montagem do texto fragmentado e na pulsão de sua linguagem é possível encontrar o vigor para retomar a experiência ruínosa, reaproximar-se do seu sentido e re-experimentá-la (como dizem as palavras de Eliot na epígrafe de *Respiração artificial*).

&&&

Memória e tradição. A visão de Benjamin sobre melancolia e ruína: o que se quer é complementar — no sentido de construir de novo o imperfeito, o passado traumático, a utopia que se perdeu — ou suplementar — retomar a ruína com o corpo do presente, fazê-la viver e transformá-la numa outra coisa, numa terceira instância (a primeira é o passado, a segundo somos nós, o presente, e a terceira, o que está por vir e ainda não é, o que iremos fazer com os destroços, a possibilidade de fazer), pergunto?

Nascemos com os mortos.

&&&

Sabe-se que seu sonho era desaparecer, no auge de sua obra, atrás de uma peneirada intransponível de citações.

&&&

O espaço da ficção contemporânea é simplesmente atópico, excessivo, suplementar. O complemento nos dá a impressão de ter em mãos alguma coisa incompleta que estaríamos completando. O suplemento não, o suplemento é algo

que se acrescenta a alguma coisa que já é um todo. O suplemento, via pastiche, por exemplo, não rechaça o passado, dialoga com ele, não nega a tradição num gesto de escárnio, desprezo, ironia. O suplemento aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que suplemento, responde. É preciso gerar formas de transgressão que não sejam as canônicas e já tradicionais da paródia, ou de uma pretensa ruptura. E uma das formas transgressoras que mais incomoda, como o elefante da música, é assumirmos o estilo do outro. Ou melhor, digo: ser um *através*, escrever como um *através*, de si e do outro — de todos os outros, que somos nós também.

A literatura é um espaço fraturado, onde circulam diferentes vozes, que são sociais. A literatura não está posta em nenhum lugar como uma essência; ela é um efeito. O que torna um texto literário? Interessa, a mim, ele diz, trabalhar nessa zona indeterminada em que se cruzam a ficção e a verdade. Antes de mais nada porque não há um campo próprio da ficção. De fato, tudo pode ser ficcionalizado. A realidade é feita de ficções.

&&&

La ficción es también una posición del intérprete. No todo es ficción (Borges no es Derrida, no es Paul de Man), pero todo puede ser leído como ficción. Lo borgeano (si eso existe) es la capacidad de leer todo como ficción y de creer en su poder. La ficción como una teoría de la lectura.

&&&

Pensar contra.

Renzi disse-me então que o Professor não era assim. Não tinha certeza de conhecê-lo bem, disse, mas podia perfeitamente imaginar como ele pensava. E como ele pensava, pergunto-lhe, em sua opinião? Contra si próprio, sempre contra si próprio, disse-me Renzi, a quem esse método parecia uma garantia quase infalível de lucidez. É um excelente método de pensamento, disse-me. Pensar contra, digo-lhe, é mesmo, boa idéia. Porque ele, Marcelo, disse-me Renzi, desconfiava de si mesmo. Somos adestrados durante um tempo excessivamente longo na estupidez, e no fim ela se transforma numa segunda natureza, dizia Marcelo, diz-me Renzi. A primeira coisa que pensamos está sempre errada, dizia, é um reflexo condicionado.

É preciso pensar contra si mesmo e viver na terceira pessoa. Renzi diz que é isso o que o Professor Maggi lhe dizia em suas cartas. Brindemos, então, por ele, digo-lhe. Pelo Professor Marcelo Maggi, que aprendeu a viver contra si mesmo. Saúde, diz Renzi. Saúde, digo-lhe.

&&&

Cito de memória, não há outra coisa.

&&&

Lo que se debe leer, lo ilegible, lo que se esconde em la multitud, está asociado com el crimen. Ou com o acaso.

&&&

A memória como postura ética. E, ao mesmo tempo, diz, é preciso matar as origens. A verdadeira história da literatura é uma história de ladrões, diz um deles.

&&&

Roubar um banco. O que é apropriação? Ato ou efeito de apropriar(-se); acomodação, adaptação. Tornar seu o que é de propriedade alheia? A etimologia começa no século XIII com um adjetivo, “próprio” (pertencente, adequado), que vem do latim “proprius”. Logo depois, “propriedade”. No século seguinte, surge “proprietário” e “apropriar”. Mas “apropriação”, assim como “desapropriação”, só aparece em 1813. A História através da etimologia é também uma narração e uma interpretação (e às vezes pode ilustrar muito melhor o caminho percorrido). A relação entre indivíduo e propriedade tendo como origem um adjetivo, uma qualidade individual, uma propriedade individual. A transição da sociedade medieval para a sociedade moderna passando pela incorporação, na linguagem, de seus pressupostos: o surgimento do individualismo e da burguesia modificando a visão de um poder inquestionável, a posse material considerada como um bem e não mais uma dádiva — a possibilidade de apropriação e desapropriação. “Apropriar-se” como uma possibilidade quase que democrática, ainda que como crime (mas não mais como blasfêmia). Tornar seu o que é de propriedade alheia — o que significa roubar um banco comparado a fundar um?

Escrever é um esforço inútil de esquecer o que está escrito (nisto nunca seremos suficientemente borgeanos), diz ele. Por isso, em literatura os roubos são como as recordações: nunca totalmente deliberados, nunca demasiadamente inocentes. As relações de propriedade estão excluídas da linguagem: podemos usar as palavras como se fossem nossas, fazê-las dizer o que queremos dizer. O banco não é privado, digo eu, não existe como instituição. Se ele me fala de Brecht perguntando “o que é roubar um banco comparado a fundar um?”, penso que ele poderia ir além na analogia, e pergunto (por ele): o que significa falsificar uma nota comparado a produzir uma? *Melhor*: qual a diferença entre produzir uma nota real ou falsificá-la?

&&&

Fim da experiência, paródia

Um dia, ao que parece, resolveu partir de viagem, mudar de vida, começar de novo, quem sabe, noutra lugar. E o que é isso, afinal, digo-lhe, senão uma ilusão moderna? No fundo, acontece com todo mundo. Todos queremos, digo-lhe, ter aventuras. Não há mais aventuras, disse-me, só paródias. Pensava, disse, que as aventuras hoje não passavam de paródias. Porque, disse, a paródia deixara de ser, como pensaram na sua época os caras da turma de Tinianov, o sinal da mudança literária, para transformar-se no próprio centro da vida moderna. Não é que eu esteja inventando uma teoria ou algo parecido, disse-me Renzi. Simplesmente me ocorre que a paródia deslocou-se e que hoje invade os gestos, as ações. Onde antes havia acontecimentos, experiências, paixões, hoje só restam paródias. Era isso que às vezes eu tentava dizer a Marcelo em minhas cartas: que a paródia substituiu a história. Ou por acaso a paródia não é a própria negação da história?

&&&

“(Admitir e) Acomodar” o caos, diz Beckett. Encontrar a forma — uma linguagem que não rejeite, ignore ou tema a desordem. Apropriar-se é um ato de acomodação, uma adaptação (forçada ou não) da posse e do possuidor.

Duas breves reflexões:

1. Admitir o caos é aceitar a desordem. Acomodá-lo é tornar a desordem uma outra ordem, ou ainda, diminuí-la, negá-la, suprimi-la. Admitir o caos é aceitar a desordem, e não julgá-la.

2. Incorporar o caos à linguagem como um princípio irreversível da arte, e de qualquer forma de expressão moderna e pós-moderna, o que significa dizer que a estabilidade e a ordenação, a idéia de um processo “fechado” e “resolvido”, não se sustentam mais como a base da manifestação artística — ou, no mínimo, não pode ser considerado como o seu fundamento principal. Se o caos é desordem, apropriação e desapropriação surgem como conceitos determinantes da nova “tarefa” do artista.

&&&

Take what’s around you, and subvert it into something that’s 100 percent you.

&&&

Notas sobre Piglia. O homem-citação e a respiração-sampler

Para entender melhor a cultura sampler e uma possível escrita sampler, é preciso admitir a sabedoria profética de Beckett quando diz (citado por Paul Auster, e o que é mais sampler que isso?) que a arte deve encontrar uma forma que não exclua nem tente mascarar o caos, deve sim, ao contrário, incorporá-lo, fazê-lo falar.

Não é mais que a obra de arte está na era da sua reprodutibilidade técnica, como lançou Benjamin, mas que na cultura pop essa mesma reprodutibilidade pode se tornar a ferramenta de construção de um procedimento artístico, ou até a própria obra de arte como no *turntablism* ou nas experiências de Coetzee com a poesia, que são diferentes da técnica de cut-up de Burroughs e Brion Gysin ou mesmo o serialismo de Andy Warhol, pois a experiência não é um fim em si mesma, não tem como resultado a série apenas, os recortes da colagem que formam um novo painel, mas que ainda assim está preso ao efeito da série, do fragmento — na realidade, a experiência é produzir o efeito a partir do contato, da

interseção ou mesmo do choque de materiais diferentes que por si só não têm força suficiente para se sustentarem como fragmento.

“Ninguém sabe ler, ninguém lê. Porque para ler, é preciso saber associar”, diz Vladimir Tardewski, citando a si mesmo. A respiração pautada pelo fracasso como princípio máximo da filosofia, de uma filosofia *stricto sensu*. Como ser um polaco discípulo de Wittgenstein perdido na periferia, no subúrbio da vida? Pergunte ao meu compatriota Witold Gombrowicz, ele diz. Sou um homem formado, feito, de citações, você deve ter percebido, claro. Não apenas isso, sou um homem construído à imagem e semelhança da Biblioteca.

Na descrição que faz de Hitler em *Respiração artificial* (quando apresenta a sua teoria do encontro entre Kafka e Hitler a Renzi) como medíocre aspirante a pintor, o tom ofensivo e demolidor, como as próprias qualificações depreciativas, ecoa em alto e bom som o arrasador discurso sobre Heidegger que Bernhard coloca nas palavras de Reger, personagem de *Old masters*. Coincidência? Pouco provável. De uma forma ou de outra, um texto potencializa o outro quando conhecemos a relação entre os personagens, entre o filósofo que aceita o posto de intelectual oficial do III Reich e aquele que será seu futuro comandante. Essa relação é, inclusive, uma das linhas de condução das teorias apresentadas por Tardewski a Renzi. Como estranhar que o maior filósofo vivo da época tenha compreendido de saída o *Mein kampf* de Hitler, pergunta Tardewski, se a filosofia burguesa sempre buscou o caminho de sua realização e o livro de Hitler conclui de maneira triunfal o pensamento burguês, se esse livro é realização da filosofia burguesa como crítica prática?

Descobri depois que a relação com *Old Masters* era impraticável, pois *RA* é anterior ao livro de Bernhard (na Biblioteca o tempo não existe, a cronologia é irrelevante). Curioso como a apropriação do tom (ou mesmo do texto) pode ter um aspecto de assimilação que se desprende da fonte e passa a fluir incorporado à escrita do desapropriador, do sampleador. Evidente que o nosso olhar, o nosso ouvido para o tom da música que sai das inúmeras máquinas-sampler literárias, precisa ter sempre a consciência tranqüila de que muitas vezes ouvimos, lemos e vemos o que desejamos — o farol ilumina o objeto do desejo. Mas se a construção do farol é minimamente criteriosa e honesta consigo, sua luz vai atingir os pontos brancos, os reflexos ilusórios do desejo. O discurso de Tardewski contra Adolf

Hitler, enxergando em Heidegger o contraponto filosófico do Nacional-Socialismo, a sua legitimação intelectual, sempre soou para mim como um eco das demolições verbais dos personagens de Bernhard, e o ataque de Reger a Heidegger (especialmente por ser contra o filósofo alemão) em *Old masters*, quando o li, buscando os pontos de contato de determinados tons usados por Piglia na obra de Bernhard, quando o li, *Old masters*, me pareceu incrível a semelhança, a construção do ataque, a forma com que Tardewski e Reger usam adjetivos tão semelhantes em sua ridicularização de Hitler e Heidegger. Claro que muito provavelmente esse tipo de ressonância é comum, evidentemente que é muito comum, mas ainda assim quero insistir na suspeita de que determinadas apropriações desapropriadoras adquirem caráter assimilatório, o tom que entra no sangue da escrita do outro sem que este se dê conta, sempre, que fala suas palavras através da voz que um dia foi do outro, e agora é sua. Mas samplear um texto futuro é tarefa que mesmo Piglia, amante do aleph do porvir, admitiria como impraticável. Por outro lado, prever o texto futuro é o desejo secreto da obra de Piglia, nem tão secreto já que se cristaliza exemplarmente na figura de Enrique Ossorio em *RA*. Então, por que não articular o tom futuro da obra que forma a Biblioteca? O tom de Bernhard está lá antes mesmo da publicação de *Old masters*, talvez, em se tratando de determinados artistas (Bernhard entre eles), se pudesse dizer que a obra futura já está entrevista na Biblioteca, os textos do porvir já estão na seção “Futuro”, catalogados como desejo e possibilidade, como destino, carta de tarô, borra de café na xícara divinatória.

Se coloco os dois discursos na máquina-sampler e os remixo, o encaixe é justo e fluente, as cores da agressividade são, mais que complementares, suplementares (como diria Silviano). Testando o tom dos dois na máquina:

Kafka, o solitário, diz Tardewski, sentado a uma mesa do Café Arcos, em Praga, fevereiro de 1910, e diante de Adolf, o pintor, um falso Tittorelli e quase onírico. Heidegger é o pequeno burguês da filosofia alemã. O homem que colocou na filosofia alemã a sua touca de dormir kitsch. Com seu estilo, que agora conhecemos bem, o insignificante e pulguento pequeno-burguês austríaco que vive semiclandestino em Praga porque é um desertor. Aquela touca de dormir kitsch que Heidegger sempre usou, em todas as ocasiões. Aquele artista fracassado que ganha a vida pintando cartões-postais, desenvolve, diante de

quem ainda não é, mas que já começa a ser Franz Kafka, seus sonhos fanhosos, desmedidos, nos quais entrevê sua transformação no Führer, no Chefe, no Senhor absoluto de milhões de homens, criados, escravos, insetos submetidos a seu domínio. Heidegger é o filósofo da pantufa e da touca de dormir dos alemães, nada mais, diz Reger.

Uma abordagem menos delirante e esotérica (que está implícita aqui como a história cifrada contada por Piglia em suas “Teses sobre o conto”) poderia salientar que esse é o justo o ponto, que a sincronia, o exemplo demonstrativo, não tem importância determinante aqui, a concretude da escrita sampler está na sua possibilidade, nos seus indícios, nos seus rastros (para honrar uma tese sobre Piglia, as expressões do crítico-detetive e suas paranóias). Se não é Reger, permanece sendo Bernhard, o próprio *Perturbação*, já citado, transborda os tons irascíveis do ataque de Tardewski. Não é por acaso (um detalhe nunca é um apenas detalhe, não com Piglia) que em uma das cartas interceptadas por Arocena, o censor-lingüista, um amigo de Marcelo Maggi diz que está traduzindo um livro (“genial”, escreve ele) de Thomas Bernhard. São indicações, pistas mais ou menos discretas, com que Piglia vai povoando seus relatos, e mesmo seus trabalhos críticos.

Nas teses que Piglia confere a Tardewski, o filósofo incorpora as bases da Biblioteca mais uma vez, aqui a partir do texto de George Steiner sobre Kafka num livro que, significativamente, face ao discurso de Tardewski, tem o nome de *Linguagem e silêncio* (1988, pp. 156-164). “Ele era, em um sentido literal, um profeta”, diz Steiner (p. 159). A definição de Kafka como alguém que antevê o totalitarismo e a máquina da morte dos campos de concentração e narra a experiência futura em sua obra é parte fundamental da construção da hipótese que Tardewski desenvolve de um encontro entre Kafka e Hitler. “Kafka faz em sua ficção, antes de Hitler, o que Hitler lhe disse que ia fazer. Seus textos são a antecipação daquilo que via como possível nas palavras perversas daquele Adolf, palhaço, profeta que anunciava, numa espécie de sopor letárgico, um futuro de uma maldade geométrica”, diz Tardewski (1987, p. 190). Vale destacar a inversão da definição de profeta no discurso de Tardewski, justificada pela assunção de que o encontro entre os dois é mais que uma hipótese. Por isso, aqui, Kafka é “aquele

que sabe ouvir”, diz Tardewski, citando Max Brod (p. 188)), é aquele que “estava atento ao murmúrio enfermiço da história” (p. 190).

Essas apropriações, na lógica da máquina, não têm a função de citação, elas articulam uma operação distinta de construção textual, baseada na relação entre apropriação e desapropriação e na utilização do texto/pensamento alheio como corpo-fonte a ser incorporado para uma nova figuração de um mesmo que se torna outro, dinamizando os conceitos de citação e referência, levando-os adiante, ao confronto dos seus limites e dimensões.

&&&

Sede de ordem ou de conhecimento? A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu.

&&&

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda a memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros.

&&&

Os cineastas foram muito importantes na minha literatura, e o mais importante foi Jean-Luc Godard, o artista que mais me influenciou em tudo o que eu faço.

&&&

As idéias melhoram. O sentido das palavras contribui. O plágio é necessário. O progresso o implica. Ele pega de perto a frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma idéia falsa, e a substitui pela idéia correta.

&&&

Borges perdido numa biblioteca, indo de um livro a outro, lendo uma série de livros e não um livro isolado. Um leitor disperso na fluidez e no rastreamento, que tem todos os volumes à sua disposição. Persegue nomes, fontes, alusões; passa de uma citação a outra, de uma referência a outra. Técnica de garimpo.

&&&

Lição da forma

O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lha são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lha ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. Por receio de qualquer negatividade, rotula-se como perda de tempo o esforço do sujeito para penetrar a suposta subjetividade que se esconde atrás da fachada. Tudo é muito mais simples, dizem. Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar. Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa. No entanto, basta deixar-se intimidar uma única vez pelo tabu de ir além do que está simplesmente dito em determinada passagem para sucumbir à falsa pretensão que homens e coisas nutrem em relação a si mesmos. Compreender, então, passa a ser apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais indicados no fenômeno. Mas como é quase impossível determinar o que alguém pode ter pensado ou sentido aqui e ali, nada de essencial se ganharia com tais considerações. Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam. No entanto, a pletora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condensada em nome da disciplina objetiva. Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação. Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto. Com

esses critérios, o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética.

&&&

Como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?

&&&

O astucioso, diz ele, não trabalha com princípios morais, isto é, a escrita astuciosa, seja ela biográfica, memorialística ou, pura e simplesmente, ficcional não tem pudor de mexer, manobrar, manipular, inventar a história do outro, o outro, inventar a si mesma.

O filho interfere na publicação da obra de Graciliano Ramos. A sua biografia o apresenta como escritor, o seu comportamento o coloca como tutor, censor, interventor. A irmã de Nietzsche editando os escritos do irmão depois da morte dele e a partir de uma moral pequeno-burguesa que ela intuía dividir com a sociedade e que circulava por suas artérias.

Ele incorpora as primeiras sensações de Graciliano fora do cárcere. Invade o corpo frágil e animalizado, o corpo sem caráter do outro, e o faz viver através da literatura, através da memória fictícia, inspirada na vida&obra de Graciliano, mas também por meio dos textos sampleados do próprio. Quando quer usar palavras de Graciliano, faz outro tipo de incorporação: se apropria dos escritos do outro e os incorpora ao seu, em vez de mediar a voz de Graciliano através da sua. Contudo, diz, em entrevista, que “assumiu” (palavras dele) o estilo de Graciliano, e, pior ainda, o Eu do outro. É justamente por incorporar esse Eu-Graciliano, esse escrever *como se*, que a experiência funciona — justamente porque ele escreve com um Eu-Graciliano que não é e nem poderá ser Graciliano porque este Eu-Graciliano é um Eu-Outrem gracilianizado, um Graciliano via ele. E o estilo desse Eu será sempre, para que a experiência tenha força, vigor e sentido, e não seja uma mediunização à la Chico Xavier, um *através*, um *como se*. É porque ele não

consegue nem pode (e nem quer, no meu entender) emular o estilo do outro, e sim evocá-lo, que a voz de Graciliano pode ecoar e reviver no texto do outro.

&&&

La lectura como forma de vida. O leitor como apropriador. Ao nomear o leitor, a cena da leitura na literatura remete à citação, à cópia, aos diferentes modos de escrever uma leitura, de tornar visível que alguém leu, ou está lendo (o crítico seria, neste sentido, a figura oficial deste tipo de leitor, porém, claro, não é o único nem o mais interessante). Trata-se de um tráfico paralelo ao das citações: uma figura aparece nomeada, ou melhor, citada. Faz-se ver uma situação de leitura, com suas relações de propriedade e seus modos de apropriação. *Sistema de leitura como sistema de escrita?*

&&&

Détournement is the opposite of quotation, of appealing to a theoretical authority that is inevitably tainted by the very fact that it has become a quotation — a fragment torn from its own context and development, and ultimately from the general framework of its period and from the particular option (appropriate or erroneous) that it represented within that framework. Détournement is the flexible language of anti-ideology. It appears in communication that knows it cannot claim to embody any definitive certainty. It is language that cannot and need not be confirmed by any previous or supracritical reference. On the contrary, its own internal coherence and practical effectiveness are what validate the previous kernels of truth it has brought back into play. *Détournement has grounded its cause on nothing but its own truth as present critique.*

&&&

Quem disse isso mesmo?

&&&

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, aí, aqui, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, aí, aqui se realiza o ritual antropófago, o procedimento sampler.

&&&

Interessa-me muito por saber como circula a narrativa, pois ela é um elemento da vida social tão importante quanto o dinheiro.

&&&

As I get older I am convinced I have only one story and that it is multiple. The forms of things mean. When I was younger I was convinced of a story that became for me multiple. When I was younger I was a story that became me multiple. When I was younger I read (*Do not fill in the blank*). Indefinite, definite, infinite.

&&&

O “*ilegível*” ou o “*contralegível*”, não pode, evidentemente, constituir uma figura plena. Não podemos descrevê-lo nem mesmo desejá-lo; ele é apenas *afirmação de uma crítica radical do legível e de suas concessões anteriores*. Não somos obrigados a imaginar a escrita de amanhã, assim como Marx não se deu ao trabalho de descrever a sociedade comunista e Nietzsche de representar o super-homem. *Isso é revolucionário porque não está ligado a outro regime político, porém a “uma outra maneira de sentir, uma outra maneira de pensar”*. “Escrever”: Escrever não é apenas uma atividade técnica, é também uma prática corporal de gozo. Se ponho esse motivo em primeiro plano é precisamente porque ele é de ordinário censurado.

&&&

Já se sabe que a literatura é uma festa e um laboratório do possível. E que um escritor escreve para saber o que é a literatura. E seria possível, será possível, saber o que é a literatura no curso ou ao fim da escrita? Essa é a verdadeira investigação? Se a escrita é a busca da possibilidade da morte, como diria Maurice Blanchot, um escritor escreve para a própria extinção, e esse é o crime e a viagem que se investiga.

O discurso esquizóide da louca relatando o crime. Renzi é o crítico decifrando a senha de cada frase atonal, cada palavra fora da repetição do texto esquizofrênico, e é ali que se dá o testemunho do crime. Mas o crime não interessa ao sistema que publica as suas verdades. O verdadeiro criminoso está

sempre na sombra, o viajante-crítico-detetive tem na carteira o distintivo de fetichista da verdade, ele é um escolhido (quer pensar assim), alguém que vê e compreende o funcionamento da engrenagem, mas a engrenagem é sempre muito maior que o nosso espírito. A realidade é sempre espinhosa demais para o nosso imenso caráter, sussurrou Rimbaud, e aí a linguagem poética é mais clara que a luz que ofusca Mersault (e essa é a razão do assassinato do árabe).

Escrever é uma arte da natação, leio no Diário. Manter-se à tona do desejo de dizer o mundo. Nem afogar nem boiar. Do farol, do meu farol, enxergo várias embarcações à deriva, esperando alguma coisa que não virá, provavelmente, esperando adernar definitivamente em direção às águas profundas onde tudo é sombra&silêncio. E como agir se a ilha que sustenta o farol também entrar em movimento?

Trabalhamos dentro da nossa obsessão. Com ela e mais nada. (E aqui, qual é a minha obsessão? Qual é o meu *mal*?)

A respiração é um artifício da vida.

&&&

O próprio desse tecido, que é o texto, é regenerar-se, refazer-se, após cada recorte, isto é, cada nova análise. Nesse movimento de regeneração orgânica, toda tessitura tende a se reorganizar e o entrelaçamento de seus fios a se ocultar cada vez mais.

Perceber o desenho do texto para vencer, após seu desvendamento, a sua resistência natural: o entrelaçamento de seus fios.

Na realidade, nenhum privilégio existe: cada significante da série pode ser significante determinado, ou mesmo significante momentâneo, dependendo da estratégia de leitura. O texto se apresenta como cena dupla: cada elemento antecipa sua significação, jogo sistemático de diferenças.

&&&

CUT BACK. CUT FORMS. REARRANGE

THE WORD AND IMAGE TO OTHER FIELDS THAN

WRITING

&&&

Atravessando o outro, ele atinge o universal: na experiência do leitor, “a barreira do eu individual, na qual ele era um homem como os outros, ruiu” (Proust), “eu é um outro” (Rimbaud), ou “sou agora impessoal” (Mallarmé).

&&&

Sua boa memória lhe permitia chamar a todos pelo nome. Também conhecia perfeitamente a situação de cada um.

&&&

A ironia que atenua o insuportável...

&&&

Notas sobre Piglia. Respiração artificial funciona como determinado tipo de música, toda literatura é música, tudo é sempre tom e ritmo. A mudança de andamento é um princípio universal.

Quem não sente medo é louco ou alienado. Sinta medo. Mas use o medo a seu favor, como a dança dô. Se for possível, ele disse. A questão com Tardeski é que o homem-citação não sente medo porque vive alienado na vida do outro. E a alienação previne o medo e oferece o cinismo em troca, a forma intelectual de lidar com a impotência *frente ao poder*. Nietzsche enlouquecendo abraçado “bovaristicamente” ao cavalo como Raskolnikov. A saída é o livro, enxergar a vida como um livro, buscar as ligações mais improváveis no texto da Biblioteca ou forjá-las. Tardewski, mais que imaginar, supõe o encontro entre Adolf Hitler e Franz Kafka no Café Arcos. Se sabemos que os *Diários* de Kafka não fazem nenhuma menção a A. como argumenta Tardewski, referência que seria endereçada a Adolf, de que forma interpretar, produzir significado? De que forma interpelar a fronteira? Onde está o campo da ficção, até onde ele vai e qual o jogo? Um discípulo de Wittgenstein deveria ser capaz de perceber que os *Diários* de Kafka ignoram o nome de Adolf, apesar de saber que Kafka não ignora o seu destino. Como Renzi percebe num nível, e Marcelo Maggi disfarçado de Ricardo Piglia, em outro, anterior. E nós aceitamos então a ilusão da dúvida, nosso benefício, parte do jogo e do contrato. Quem assina, corrobora e vira autor co-

Tardewski sabe que não existe a referência, ela não é importante, ser um homem-citação também não é importante, importa conhecer as citações e o seu contexto. Kafka entendeu Hitler, a sua parte Adolf, sua parte comum e patética, humana tanto quanto opressiva e assassina. Os *Diários* de Franz são incorporados ao ponto-de-vista da literatura-laboratório de Piglia (e, conseqüentemente, ao *seu* Laboratório). Tardewski está consciente da manipulação, do artifício. Descartes não é mais sinônimo de razão, mas sim da lógica burguesa do descarte. E o descarte está ligado, quase que de forma cifrada, ao roubo, à apropriação e à sua desapropriação. O descarte corteja o falso, mesmo que não o deseje. O próprio Tardewski dá a chave de presente: “Para saber ler é preciso saber associar”. A leitura é a verdadeira destreza de quem (d)escreve o tempo. Tardewski, filósofo fabricante de realidades, de intensidades simbólicas.

Como o autor do Diário, *uma utopia em busca de um escritor*, alguém que foge, se corta, em busca do próprio espelho. É preciso fabricar um espaço para as intensidades simbólicas da memória, do que é represado, da tradição que nos forma a partir da sua própria ruína. Um espaço para as nossas intensidades simbólicas significa um espaço para a nossa utopia, um lugar para construir uma dimensão que se opõe ao real totalitário do Estado, seja ele representado por um equivalente dominante ou por outro, o desespero paterno, a paranóia, a violência que gera o exílio em *PP* é um exemplo.

&&&

2 March. Who is to confirm for me the truth or probability of this, that it is only because of my literary mission that I am uninterested in all other things and therefore heartless.

&&&

Difícil definir literariamente os textos: são ensaios, são prosa. São fragmentos, cá ou lá quase aforismos. Mas é um livro sobre a ação política.

&&&

Em meu cérebro uma ordem maravilhosa se convertera num caos pavoroso e ensurdecedor.

&&&

O que está realmente em questão é, na verdade, a possibilidade de uma ação humana que se situe fora de toda relação com o direito, ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito.

&&&

Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar. Pois reconhecer é o contrário do encontro. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como.

&&&

Poderíamos ter ainda esperanças para o passado?

&&&

1 June. Wrote nothing.

2 June. Wrote almost nothing.

7 June. Bad. Wrote nothing today. Tomorrow no time.

&&&

Notas num diário inexistente

Román de La Campa diz, em conversa, que Borges inverte a função da tradição filológica, transformando-a em dado literário e restaurando/reinstaurando a condição própria da literatura, ou seja, a literatura retoma o espaço central do texto.

A aproximação com Piglia se daria através da forma como ele traz a literatura não apenas para o centro do texto em si, mas fundamentalmente como objeto do texto, fazendo uma espécie de dobra no ato restaurador e reinstaurador de Borges e levando-o a um ponto de excesso, ao que poderia ser talvez considerado como uma relação de fetiche com a literatura (significando aqui tanto o ato da escrita quanto o que o termo representa: tradição, memória e escrita, e também uma disciplina acadêmica). Se em Borges a discussão literária está, de certa forma, encoberta por um véu sutil e metafórico, Piglia “descobre” o véu e dá à discussão espaço para acontecer dentro da ficção também.

A única instância que existe, a única dimensão possível para o escritor é a da literatura — como procedimento e tema (inclusive de si mesma): esse poderia ser o dístico, o ponto de referência de Piglia, talvez não importando muito se é ou não um projeto exequível.

Em “Memoria y tradición”, P. escreve que Sklovski dizia que as musas eram a única tradição. A partir de Borges (declaradamente) a literatura passa a ser também sua própria musa.

Vendo Tokyo-Ga, *trip-doc* de Wim Wenders sobre Tóquio e Ozu. Wenders vai ao túmulo do cineasta japonês, que é simples e tem uma única inscrição, um antigo ideograma chinês (curioso ser chinês, me pareceu) que significa *vazio*. Wenders fala, com a imagem de uma mulher no metrô e o trem se movendo através das cores da própria imagem sobreposta, as cores do tempo passando, Wenders diz que nunca compreendeu o sentido do *vazio* porque para ele o *nada* não existe, algo só pode existir na sua materialidade, e assim o nada, o *vazio*, não é possível. Penso então na discussão sobre *utopia*, e na relação que há entre a etimologia e o uso da palavra. Utopia como lugar a construir e utopia como clichê idealista. A afirmação de Piglia, “a literatura é uma forma da utopia”, trabalha com essa relação, a literatura como um espaço de construção e como uma idealização clichê num mundo, numa sociedade, em que valores e referências são cada vez mais superficiais e esvaziados de concretude, de sentido que não o material artificial e *vazio* de status e reconhecimento não por mérito de obra, mas por mérito de referência de poder (ou ilusão de poder).

No MoMA, em Nova York, vejo a exposição *Broken music*, de Milan Knížák. Obra: “Destroyed music” (1965). Procedimento: arranhava (o *scratch* sem tecnologia), furava, quebrava os discos e os colocava para tocar; depois passou a pintá-los, colocar durex em cima e tocar. Na mesma época, Burroughs aplicava a técnica do *cut-up* de Brion Gysin, pintor e amigo, à literatura.

Lev Manovich diz, em “Models of authorship in new media”, que “o remix, já estabelecido como gênero musical (a partir das variações da música erudita e das releituras jazzísticas), migra discretamente para a literatura e as artes visuais”.

Conversa animada sobre apropriação e citação em *West Philly*. Jonathan, o filósofo inglês que posterga macedonianamente o doutorado, cultiva o desterro e o fracasso filosoficamente como Tardewski e despreza a terra natal como Bernhard, lembra que *Miller's crossing (Ajuste final)*, dos irmãos Cohen, tem *samplings* integrais de *A chave de vidro*, de Hammett. Ambientações, diálogos. Penso no tom, como usar o tom do outro (ou de um gênero)? Citar ou referir? O excerto sem referência explícita como homenagem, citação para iniciados, dentro do tom (do gênero).

W.G. Sebald dizia constantemente, diz agora Reinaldo Laddaga, que escrevia *prosa*, e não novelas ou contos, *prosa*.

Piglia como uma espécie de articulador da encruzilhada que liga tradição literária (memória do escritor), tradição argentina (memória local), história (perspectiva do sujeito) e forma narrativa (linguagem *anti-mirada estrábica*). Essa linguagem *pisca o olho* para o centro referencial da cultura. A margem absorve a água caudalosa em que reina o Império. A linguagem da apropriação (que está vinculada à questão da memória), da falsificação e da estética sampler como política hermética (*de Hermes*, deslocamento sob o signo da comunicação e da mensagem, roubo e desapropriação, eloquência; e de *Hermes Trismegisto*, o poder da alquimia e da transmutação).

Madrugada, voltando para o Rio (depois de um ano fora), lendo as *Songlines (O rastro dos cantos)*, de Chatwin. Como relacionar a proposição de Piglia em “Memória y tradición” — “a palavra é coletiva e é anônima” — com sua resposta à minha pergunta sobre o reaproveitamento desapropriador — “importa quem enuncia”? A reflexão natural seria pensar que são declarações contraditórias. A noção de “palavra coletiva” parece muito próxima da frase-proposição de Derrida, “que importa quem fala” (*Salvo o nome*), no sentido de negar propriedade ao que foi dito/escrito — aqui Derrida soa como um pregador político utópico para quem o que importa não é *quem* fala, mas sim *o que é* dito

(num primeiro nível) e, mais incisivamente, o ato mesmo de falar, que aquilo que precisa ser dito o seja.

Contudo, para Piglia, penso que a desapropriação funciona como a *formação da base* da Biblioteca — uma vez escrito, o texto pertence única e exclusivamente à literatura mesma, é parte da Biblioteca — e se é assim, quem enuncia assume a responsabilidade política pelo que é dito, o mesmo (o mesmo modificado) em outro contexto, outro tempo, outro espaço, mas ainda trazendo em si o poder do palimpsesto.

“O que é produtivo não é sedentário, mas nômade.”, escreve Foucault em “Introdução à vida não-fascista”, prefácio a *O anti-Édipo*, de Deleuze & Guattari.

A “curva” de Piglia: no fim da década de 1960, publica (*na ficção*) os contos de *A invasão*, com os quais busca, mas ainda não encontra, um tom próprio, parece estar preso à uma idéia histórica da literatura e às formas mais clássicas do gênero. Da mesma época, é (*na crítica*) o prólogo a *Yo* (1968), que Piglia organiza e para o qual escreve uma apresentação citando Barthes e cumprindo os preceitos acadêmicos “corretamente”. Depois, o apagamento de rastros e a falsificação como filosofia utópica da escrita, praticado (o auge é “Memoria y tradición”) até *O último leitor*, que poderia ser considerado como um retorno à influência acadêmica, talvez.

(*Depois*) Isso parece confirmar o desenvolvimento da escrita de Piglia como um projeto que a princípio encara o ensaio e a crítica academicamente, fazendo referências e citações de forma clássica e ortodoxa para, a partir de *Nome falso*, entender a relação com o texto do outro e a relação entre crítica e ficção como uma só e mesma instância. O retorno, *em curva*, a um texto mais acadêmico em *O último leitor* pode ser entendido na medida em que a prática como professor se torna uma constante.

Ele fica surpreso quando falo a respeito da curva. “Interessante”, diz.

Curiosamente, a palavra que escolhi para designar o ato transitivo de atravessar o texto da Biblioteca, o texto do outro, a palavra que define a prática do Laboratório — *invasão* —, dá nome ao livro que inaugura a obra de Piglia, e, metaforicamente, nessa altura, ele ainda está na soleira da porta do Laboratório, mão na maçaneta, produzindo o corpo invasor.

Dinheiro queimado como a representação simbólica para a relação entre literatura e propriedade. Não por acaso, Piglia coloca como epígrafe a frase clássica de Brecht que usou inúmeras vezes: “O que é roubar um banco comparado com fundá-lo”.

Em *Adaptação*, de Michael Gondry, Charles Kaufman lê em Darwin a tese de que todo organismo vivo descende de “one single-cell organism”. Ilustração para a escrita sampler? Se pensarmos que toda escrita deriva da primeira letra que foi escrita, toda linguagem tem origem no primeiro grito, no primeiro gemido, balbucio em busca de comunicação, o primeiro som que diz “eu”, “eu estou” e “eu estou vivo”.

Das “Dez razões para escrever” de Barthes.

Razão 9: para produzir novos sentidos, ou seja, forças novas, apoderar-me das coisas de um modo novo, abalar e modificar a subjugação dos sentidos.

Razão 8: para contribuir para fissurar o sistema simbólico da nossa sociedade.

Razão 10: finalmente, como resultado da multiplicidade e da contradição de liberdades dessas razões, para burlar a idéia, o ídolo, o fetiche da Determinação Única, da Causa (causalidade e “boa causa”) e credenciar assim o valor superior de uma atividade pluralista, sem causalidade, finalidade nem generalidade, como o é o próprio texto.

Quando pergunto se está por demais tautológico, ela diz que “repite, pero desde de diferentes puntas, como uma estrella elíptica”.

Ana Chiara fala, em seminário na PUC, sobre “leitura da profanação”, “roubar”, “deixar baixar o cavalo”. Fala de Silvano Santiago: como fazer a “performance da leitura” (crítica) como se se tocasse música? Como assumir o outro, como usar as citações como se fossem partituras?

O ato de samplear pelo viés de movimento, elemento nômade (Pascal, a proposta de pensamento nômade de Deleuze & Guattari, Chatwin, *Iaweh*), deslocamento, circulação e circularidade.

Neste livro existem algumas citações sem a indicação da fonte, escreve John Berger nos “Agradecimentos” em *G* (2005) e em seguida lista as referências. Pascal, Saint-Just, *Enciclopédia Britânica*, Lévi-Strauss, mas ele não fala nada sobre o sampler da imagem de um poema de Baudelaire (que, depois, não consigo mais encontrar nas *Flores do mal*) em que o casal se depara, na floresta, com a carcaça de um animal: “Eu caminhava por uma floresta com uma mulher. Chegamos à cabeça de um animal morto, meio separada de seu corpo. A cabeça era oca como uma máscara ou uma liva. A imagem deveria ser assustadora, mas não era” (127). Nem tampouco o é o *remix da imagem* baudelairiana.

É o sample (o fragmento) que nos escolhe, assim como o pensamento nos pensa, e não contrário.

Hipótese: Piglia testa na prática as teorias da crítica moderna feita pelos críticos com que trabalha e admira (Benjamin, Adorno, Bakhtin).

(*Depois*) Lendo Tinianov (“Sobre la evolución literária”) fica cada vez mais claro que P. tem os formalistas russos, e Benjamin, Adorno, Bakhtin como base teórica para sua construção como crítico, *mas* fundamentalmente para seus experimentos (meta)ficcionais processados no Laboratório.

No puedo hilar lo que digo. No puedo expresarme com coherencia ni escribir lo que pienso. Roberto Bolaño, *Amberes* (p. 29).

Uma proposta para o milênio: deslizamento, não no sentido de queda, mas como “contato sem acoplamento”. Um resvalar sem permanência que dura o tempo da ação-contato.

A elipse incessante de Thomas Bernhard como um *loop* musical infinito que reforça e intensifica o discurso (ou como equivalente ao *scratching* do DJ).

Um conto (argentino): em vez da máquina de Macedonio, um subterrâneo onde se negociam histórias para autores sem idéias.

Se o que importa é *quem enuncia*, como me responde Piglia na nossa conversa, a morte do autor poderia ser pensada no sentido implícito de um movimento de morte duplo, que separa o autor do enunciado e de si mesmo e permite uma nova combinação em que o enunciado pode ser ele próprio o autor.

Em *Sans soleil*, o *filme-documentário-delírio* de Chris Marker: a tradição é a linguagem (*diz o narrador*).

People in life quote as they please, so we have the right to quote as we please. Therefore I show people quoting, merely making sure that they quote what pleases me. Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinema*, dezembro de 1962.

Palestra em Princeton. P. fala (“um trabalho em marcha”, diz, o eterno *work in progress* como forma) sobre o período de exílio involuntário de Gombrowicz na Argentina:

O exílio como alegoria do artista; G. sai à superfície quando estava por afogar-se (outra vez a metáfora da escrita como *arte da natação*); G. “freqüentava” o cais do porto, lá aprendeu seu castelhano precário. Relação entre linguagem e sexualidade; pensar a língua como expressão do que falta, diz P.; critica a noção clássica (formalista) de “essência literária”.

A intervenção de um escritor ocorre sempre no presente / La mirada artística antes que la obra, diz, eu grifo.

Sobre os *Diários* de G.: é “o grande laboratório de Gombrowicz”, que resolveu escrever um diário depois de ler o diário de André Gide. O diário é resultado da pobreza de G., que escreve: “O diário é um espaço privado, não de literatura comprometida”. P. diz que é a obra maior de G.

Gombrowicz criticava o desejo de ser europeu dos argentinos. É aí onde estão, na margem, menores, que podem construir uma cultura. G. defendia a importância de ser uma cultura marginal (como a polaca e a argentina).

O “roubo” do sampler é, na verdade, duplicação — o original permanece na primeira base/obra, o deslocamento só se dá pela reutilização em outro contexto/base — o que “movimenta” o original na recepção de quem conhece as duas (ou mais) obras/bases.

A primeira tese sobre o conto de Piglia (“cada conto conta duas histórias”) como abordagem para a escrita sampler — a citação (com ou sem referência) conta duas histórias também, que são os dois contextos (a origem e a nova enunciação, quem enuncia estabelece uma nova base, outro contexto e deixa o primeiro cifrado).

If there’s something to steal, I steal it. Picasso, citado no livro do grupo de hip-hop novaiorquino Wu-Tang Klan, *The Wu-Tang manual, the RZA*.

No *Suzuki in dub*, disco de remixes para *Suzuki*, do projeto austríaco Tosca, a abertura da primeira música/remix funciona como uma epígrafe para a obra (e para toda a cultura sampler ou de apropriação): “Reconstruct. The same

elements, you know? You just use them. You've got to split up into pieces, you know? And then reconstruct yourself from the elements. You've to reconstruct!"

Cada sampling é um fragmento com uma nova função no novo corpo — inclusive pode ser uma função dialógica com o corpo anterior/original.

Procedimento, performance e política. A pergunta: é possível escrever um livro só com material prévio que seja mais autoral que qualquer outro? É possível escrever um texto equivalente a discos como *Endroducing...*, de DJ Shadow, ou *Paul's Boutique*, dos Beastie Boys, ou o *3 feet high and rising*, do De La Soul? A pergunta que advém é: Por que não? Como procedimento, performance e política. Responder à questão de Coetzee em *Juventude*, se a literatura não pode acompanhar a música na incorporação de novos procedimentos e técnicas. A estética sampler é justamente baseada nessa tríade. E a escrita sampler é um conceito-proposta para um assalto político à Biblioteca. Ordenar Babel pelo caos. Uma outra ordem que não precisará querer dizer que o caos é outra coisa. Uma dimensão que coloca o leitor-produtor dentro da possibilidade de transformar a música de acordo com o tom da sua leitura-ação.

No sótão (*como Walser*), ele escreve as notas do futuro esquecido do passado e do presente, o tempo é relativo, ele diria.

Estética [tática] sampler: máquina, artifício, respiração, apagamentos que ressaltam presenças, sons breves, formas fluidas (e repetidas), notas falsas.

&&&

A escritura é em si mesma profana.

&&&

All writing is in fact cut-ups. A collage of words read heard overhead.
What else?

&&&

It will be the shock that occurs only if the writing machine is surrounded by the hidden ghosts of the individual and his society.

&&&

Não sou eu mesmo que vou me dar a você. Não a pessoa que eu sou. Ou, se fosse eu, e creia-me que neste momento consigo imaginá-lo com a mesma facilidade com que consigo virar a palma de minha mão para cima e para baixo — ou se eu fosse você, a pessoa que você é. Se você quiser me enumerar parte por parte, serei como qualquer um, porque ninguém descobriu ainda o árbitro das partes, ninguém encontrou ainda o mamilo capaz de julgar o seio, a testa capaz de medir o brilho do olhar, a orelha capaz de decidir qual a nota do caminho, o único caminho pelo qual poderei andar em sua direção pelo meio das árvores. Não sou a soma das minhas partes. Enxergue-me de modo tão completo quanto sua própria vida exige que você se veja. Possua tantos cabelos na nuca quanto as maneiras você tem de me tocar. *Não lhe dou eu mesmo, é o encontro de nós dois que te ofereço. O que você me oferece é a oportunidade de oferecer-lhe isso. Ofereço-o. Ofereço-o.*

&&&

O verbo do vento. No princípio era o verbo. E depois, e sempre. Deus sopra a palavra na boca de Adão. A linguagem, todas as palavras vêm do sopro. Como pensar, ou se ater/atar à idéia de propriedade, posse intelectual, quando o mito da origem da criação (*do Homem e do Verbo*) é imaterial como o ar e o desejo (de Deus) e o vaso é apenas um e vem do barro? Se a propriedade material, da terra, foi defendida como direito divino até a ascensão inevitável da burguesia, passando a ser direito legal do indivíduo — o que o mito descreve como o direito de Caim à terra e o de Abel ao vento e ao reino animal, que com o assassinato de Abel por Caim poderia ser visto, miticamente, como a revolta do indivíduo à determinação divina (e do próprio mito), reforçado com a resposta de Caim ao exílio e à maldição: a construção da cidade com base no seu direito à posse da terra, fracassado desde sempre (miticamente falando) pela preferência de Deus ao nomadismo, ao movimento —, se a propriedade suscitou, e suscita até hoje, teorias, revoluções e revoltas, não sendo aceita como um fato dado da sociedade, como pensar na propriedade das palavras, da linguagem, das idéias do intelecto, que são imateriais e voláteis como o sopro que Adão recebeu? O julgamento e a verificação da idéia copiada, ou roubada de outra maneira, só são possíveis pelo

registro que alguém faz da primeira referência, do suposto original, pela sua leitura prévia por um terceiro, já que o sampleador ocupa a segunda instância.

&&&

What is this compulsion we have to take every new idea as far as we can?

&&&

A melhor parte da biografia de um escritor não consiste no registro de suas aventuras, mas na história de seu estilo.

&&&

Viajar à noite. Imagino, numa noite de inverno, um viajante que supõe uma viagem e caminha no frio da noite. Um viajante que sonha com o nome *Italo Calvino*, um viajante que é Ítalo Calvino. Imagino-o entrando numa casa de madeira à beira da estrada. Senta à mesa, onde é recebido naturalmente e com alegria. Emilio Renzi serve o vinho. A viagem é a forma crítica de uma autobiografia possível, diz Bruce Chatwin. Veja, meu nome carrega o vento em si, como Abel. O deslocamento seria minha proposta para o milênio, Italo, começa Ricardo Piglia. Mas talvez fosse necessário definir e descrever a forma como esse deslocamento se dá, rebate Renzi. Essa é uma discussão antiga nossa, afirma ele sorrindo para Piglia. Imagino que o mais interessante seria a idéia da viagem como um movimento de renovação, de “limpeza” do olhar — como Chatwin precisou fazer na época da Sotheby’s e de sua viagem reparadora ao Sudão, não é? —, um deslocamento de si mais que uma ação geográfica, completa Renzi.

&&&

Uma obra nunca se acaba, se abandona.

&&&

El mundo es el manuscrito de otro mundo, nunca por entero legible; sólo la existencia lo descifra.

&&&

Estar no meio. O autor é um sujeito de enunciação, mas não o escritor, que não é um autor. O escritor inventa agenciamentos a partir de agenciamentos que o inventarm, ele faz passar uma multiplicidade para a outra.

&&&

Associação do acaso. Jean Rouch fala sobre o efeito do acaso na obra. “Impossível não levar em conta todos os acasos que cruzam o caminho”, diz ele. “Para mim a única maneira possível de abordar a ficção é tratá-la da mesma maneira que trato a realidade”, completa. Tratar a ficção como se trata a realidade quer dizer abrir espaço para o imprevisto, os atalhos e os alargamentos da trilha, os presentes e os roubos guardados por Hermes, o Exu-radar das encruzilhadas. Abrir espaço para a vida, para que a obra admita o curso da vida em consonância temporal e espiritual com a sua realização.

Escreve que Brecht conta o caso de um discípulo eminente de Georg Simmell que, por razões familiares se torna um bem-sucedido homem de negócios. No fim da vida, decide produzir um tratado moral, mas numa viagem perde os originais. O discípulo de Simmell refaz a tese e incorpora o acaso como elemento intrínseco a todo e qualquer sistema. Brecht, diz Piglia, considerava que só alguém com uma experiência profunda no mundo dos negócios poderia incorporar a perda ao seu sistema moral.

Se a crítica é uma forma moderna (ou pós-moderna) de autobiografia, se o texto crítico é um índice da vida de quem o escreve, admitir e incorporar o acaso (como Beckett queria em relação ao caos) é permitir que a vida também indique a forma crítica. A informação não deve nem precisa ser mais direcionada, ela pede para ser associada. Como diz Tardewski, ler é associar. A associação é o verdadeiro agenciamento, a acoplagem que multiplica os frutos e o entendimento. A direção, a especialização não converge, divide. Se a literatura é um fluxo, a associação é o seu movimento e a presença do acaso, seu traço mais fundo de realidade.

A narrativa pessoal admite e trabalha na modulação da associação e do acaso. A idéia de uma estética sampler que pudesse ser lida na literatura também, com toda a dificuldade e os problemas decorrentes da diferença de meios (que com o computador e a internet diminuem) me ocorreu em função de um achado casual ao folhear, num sebo, um livro de George Steiner. Buscava alguma coisa sobre Kafka, e descobri algo sobre Piglia e Tardewski. Descobri que o argumento fundamental para a teoria de Tardewski sobre o encontro entre Kafka e Hitler era

basicamente o argumento de Steiner. Depois, conversando em Princeton, Piglia me diria que não tem, na verdade, afinidade com as idéias de Steiner, mas que naquele momento histórico da Argentina, a imagem (de Steiner) de Kafka como visionário e profeta, alguém que vê a polícia chegando no meio da noite, era perfeita para RA e Tardewski.

Ler é associar, e a leitura pode ser um caminho de acasos que determinam a associação de quem lê. A combinação da música que se ouve em determinado momento com a passagem de olhos (atentos) por um livro de George Steiner pode deflagrar todo um processo de idéias que buscam convergir, que querem dizer de si o que parece faltar no discurso.

&&&

A prática do Etnógrafo de Borges. Piglia é a cidade, e eu tenho o impulso de representá-lo com a integridade do seu próprio texto, com o seu discurso sobre o discurso, com o tamanho do seu tamanho na minha recepção/representação.

&&&

Se a ontologia é a relação — mais ou menos feliz — entre linguagem e mundo, a paródia, como para-ontologia, expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa encontrar seu nome. Seu espaço — a literatura — é, portanto, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo gesto de escárnio (como o da lógica é marcado pelo silêncio). Contudo, dessa maneira, ela é testemunha daquela que parece ser a única verdade possível da linguagem.

&&&

Registramos fragmentos (“esses fragmentos salvei das minhas ruínas”, termina *The waste land*, resumindo o que é possível e crível em literatura). Nenhuma reverência a instituições, credo, à grandiloquência que nos trouxe o suicídio coletivo da Grande Guerra. A própria aparência do mundo social é imaginária, nos disseram e mostraram Kafka e Picasso. Quando Joyce escreve que pretende criar na forja da alma uma nova consciência da raça, ou Yeats que o “centro” não se sustenta (o “centro” é a o consenso da civilização burguesa pré-1914), é disso que está falando, obliquamente, claro, porque qualquer explicação é suspeita.

&&&

I speak the language that I alone understand, no one else, the same as anybody understands only his own language; and the ones who think they understand are blockheads and charlatans.

&&&

O *eu permanece*. Não sei o que pretendo com essas notas dispersas, um registro do tempo secreto, talvez, como qualquer caderno de notas. Uma tentativa de fixar o tempo, mas ele resiste a toda e qualquer ação. A viagem que dura a duração do pensamento.

&&&

[Deleted here is a passage of *Myself's Diary*.]

&&&

Profecia da memória.

&&&

Seu sonho é escrever um livro inteiramente composto de citações.

&&&

Nessa agenda escrevi coisas dignas de menção. Sublinhadas. Meu mal é sublinhar coisas importantes: nessa agenda quase tudo está sublinhado, e todas as frases sublinhadas começam pela destruição dessas frases.

&&&

Não me arrependo dessas orgias de livros, tudo sempre ocorre em função de aventuras com livros. Nunca aprendi nada sistematicamente, como outras pessoas, senão por excitações súbitas. Sempre começavam com meus olhos caindo sobre algo que tinha que possuir da forma que fosse. Tudo é parte de um processo criativo cujos detalhes secretos desconheço.

&&&

O *pensamento tiroteio* que fura a linguagem e o papel. Seria possível? Gombrowicz, Céline, Bataille?

&&&

Quando Godard diz: gostaria de ser um escritório de produção, é claro que não quer dizer: quero produzir meus próprios filmes, ou quero editar meus próprios filmes. Ele quer dizer apenas idéias, pois, quando se chega a esse ponto, se está sozinho, mas se é também como uma associação de malfeitores. Não se é mais um autor, é-se um escritório de produção, nunca se esteve mais povoado.

&&&

Uma escrita produzida em cruzamento com procedimentos considerados de outra área (*não há outra área*, se tudo pode ser ficcionalizado, também pode ser pensado e potencializado criticamente), entendendo influência como manifestação pessoal da cultura, é desejável. Não é só a palavra o que define a linguagem, o tom e o espírito determinam a palavra e a sua experiência é a linguagem que produz aquele que cria. Se há um estatuto, está na imagem possível de uma ponte — percorrê-la (mas não necessariamente atravessá-la) é um indício da sua existência, de que não é uma projeção narcisística.

&&&

O que foi concebido são as características do personagem sobre o qual desejo escrever.

&&&

Assim as notas se converteram em uma forma. Não há limite à sua capacidade de compreensão. Tudo o que *falta* nelas é importante. O leitor se entrega ele mesmo como suplemento.