

DAVI PESSOA CARNEIRO BARBOSA

**A ESCRITURA AMBIVALENTE:
Elsa Morante-Macedonio Fernández**

Tese de doutorado submetida ao programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do grau de doutor em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo.
Coorientador: Prof. Dr. Ettore
Finazzi-Agrò.

Florianópolis – SC

2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Barbosa , Davi Pessoa Carneiro
A escritura ambivalente: Elsa Morante-Macedonio
Fernández / Davi Pessoa Carneiro Barbosa ; orientador,
Raúl Antelo ; co-orientador, Ettore Finazzi-Agrò. -
Florianópolis, SC, 2013.
243 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Elsa Morante. 3. Macedonio Fernández.
4. Crítica de Arte. 5. Teoria Literária. I. Antelo, Raúl.
II. Finazzi-Agrò, Ettore. III. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV.
Título.

“A escrita ambivalente: Elsa Morante – Macedônio Fernández”

DAVI PESSOA CARNEIRO BARBOSA

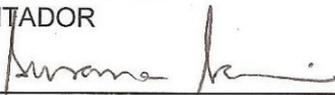
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

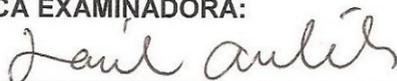


Prof. Dr. Raul Antelo
ORIENTADOR



Profa. Dra. Susana Scramim
COORDENADORA DO CURSO

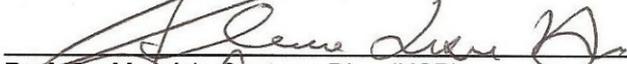
BANCA EXAMINADORA:



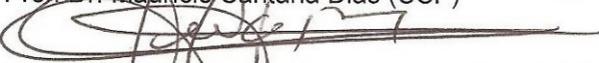
Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC)
ORIENTADOR E PRESIDENTE



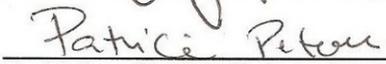
Prof. Dr. Diego Bentivegna (Universidade de Buenos Aires)



Prof. Dr. Mauricio Santana Dias (USP)



Prof. Dr. Carlos Eduardo S. Capela (UFSC)



Prof.^a Dra. Patrícia Peterle (UFSC)



Prof.^a Dra. Liliana Reales (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Aos meus amados amigos Larissa da Mata, Júlia Studart, Manoel Ricardo de Lima, Demétrio Panarotto, Laíse Ribas, Eleonora Frenkel, Aline Natureza, com os quais pude aprender muito nos encontros em que discutíamos as pesquisas de cada um, assim como durante as conversas e trocas no decorrer desse percurso da vida. Ao Manoel, especialmente, por ter lutado e muito comigo para que pudéssemos publicar a tradução de Pro o contro la bomba atomica, de Elsa Morante (embora o projeto tenha parado por motivos de direitos autorais). Um agradecimento também especial ao grande Capela, com quem pude trocar muitas leituras.

Aos professores Carlos Eduardo Capela, Patrícia Peterle e Jorge (Joca) Wolff, pelas suas contribuições generosas em minha banca de qualificação.

Agradeço à CAPES, pela bolsa integral de pesquisa, assim como pela bolsa de pesquisa no exterior, com a qual pude aprofundar meus estudos em Roma, sob a coorientação de Ettore Finazzi-Agrò, que com generosidade e amizade me acompanhou nesse período.

A Giuliana Zagra, que esteve sempre por perto, contribuindo com as minhas pesquisas na Biblioteca Nacional de Roma, oferecendo-me todos os meios possíveis para que pudesse consultar o arquivo da Elsa Morante. Agradeço também a Eleonora Cardinale, secretária da sala Falqui, que sempre esteve disponível a me ajudar no que fosse necessário.

Ao amigo Alfonso Berardinelli, que muito compartilhou comigo suas leituras sobre literatura italiana, assim como as suas experiências como leitor, crítico e amigo de Elsa Morante. Nossas caminhadas por Roma me ensinaram muito sobre a vida.

Meu muito obrigado à amiga Margarita Barretto, que sempre me ajudou com muito carinho a ter acesso aos livros de Macedonio Fernández, durante suas idas a Buenos Aires.

Meu agradecimento afetuoso e especial a Raúl Antelo, que com muita paixão e ansiedade sempre abriu o melhor dos abismos sob os meus

pés, com sua generosidade gigantesca, com quem “he quedado extranjerizado de mi mismo”. Obrigado por tudo!

À minha mãe, Maria do Carmo, ao meu pai, João Batista Barbosa, e aos meus irmãos, Débora e Delano, pelo amor e pela vida, sempre...

A Joana Corona, por sua sensibilidade e pelo seu amor (com você me sinto cada vez mais livre porque estou um pouco mais livre de mim mesmo) e também pelo companheirismo, lendo, revisando e discutindo comigo muitas questões presentes nesta tese.

A Iara, minha filha amada, eu dedico esta tese, pois ela muito me ensina sobre o desejo de viver.

BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. *A escritura ambivalente: Elsa Morante - Macedonio Fernández.* Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2013.

RESUMO

A presente tese investiga as escrituras de Macedonio Fernández e de Elsa Morante, tendo como objetivo montar um arquivo de *semelhanças dissemelhantes*, desestabilizando aquilo que se costuma chamar de *representação*. Nessas escrituras ao invés de *mimese* temos *mimetismos*, que propiciam uma abertura contínua de novas singularidades e multiplicidades. Assim, elas não se fundam em um referente dado desde sempre *a priori*, pois a *arché*, com a qual se confrontam, não é uma *substância*, mas, sim, uma *ambivalência*. Então, provocam uma mancha na realidade, dada a sua necessidade de tocar o real. A tarefa aqui é, portanto, lê-las como vestígios. E nesse percurso surge uma decisão que provoca uma experiência de ruptura: reler noções como a de *paródia* e de *figura* não mais vinculadas a uma origem fundacional. O gesto *paródico* e *figural* provoca desvios e cortes, possibilitando montagens disparatadas e impensáveis. No trabalho de arqueologia proposto pela presente tese há uma relação da qual não podemos nos esquivar, dada a tarefa que o nosso presente, no qual o passado não cessa de passar, nos coloca, a saber: pensar a relação entre vida e morte. Aliás, como tais escrituras se relacionam com essas duas forças que podem nos parecer inconciliáveis? De modo ambivalente?

Palavras-chave: *Escritura; paródia; figura; ambivalência.*

BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. *La scrittura ambivalente: Elsa Morante - Macedonio Fernández.* Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2013.

RIASSUNTO

Questa tesi indaga le scritture di Macedonio Fernández e di Elsa Morante allo scopo di costruire un archivio di *somiglianze dissimili*, destabilizzando quella che solitamente chiamiamo *rappresentazione*. Nella loro scrittura, invece della *mimesis*, troviamo *mimetismi* che favoriscono il continuo sorgere di nuove singolarità e molteplicità. Le loro scritture, infatti, non si basano su un referente dato a priori, poiché *l'arché* con cui si confrontano non è una sostanza ma piuttosto un'*ambivalenza*. Di conseguenza esse provocano una macchia nella realtà, vista la loro necessità di toccare il reale. Dovremo perciò leggerle come tracce. E in questo percorso nasce una decisione che provoca un'esperienza di rottura: rileggere concetti come quelli di *parodia* e di *figura* senza più vincolarli a un'origine fondazionale. Il gesto *parodico* e *figurale* realizza deviazioni e tagli, permettendo di operare i passaggi più variati e impensabili. Nel lavoro di archeologia proposto da questa tesi c'è una relazione alla quale non possiamo sottrarci, dato il compito che il presente, in cui il passato continua a scorrere, ci impone: il rapporto tra la vita e la morte. In altri termini: in che modo la *scrittura*, la *parodia* e la *figura* stabiliscono un rapporto con queste due forze apparentemente inconciliabili? In modo ambivalente?

Parole chiave: *Scrittura; parodia; figura; ambivalenza.*

BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. *La escritura ambivalente: Elsa Morante - Macedonio Fernández.* Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2013.

RESUMEN

Esta tesis investiga las escrituras de Macedonio Fernández y de Elsa Morante, con el objetivo de crear un archivo de *semejanzas desemejantes* desestabilizando lo que suele llamarse *representación*. En los escritos de ambos tenemos *mimetismos* en lugar de *mimesis*, que proporcionan una continua apertura de nuevas singularidades y multiplicidades. Por lo tanto, sus escrituras no se basan en un referente siempre dado *a priori*, ya que el *arjé*, con el cual se enfrentan, no es una *sustancia*, sino más bien una *ambivalencia*. Sus escrituras entonces provocan una mancha en la realidad, dada su necesidad de tocar lo real. La tarea aquí es por lo tanto considerarlas como vestigios. Y en este camino emerge una decisión que provoca una experiencia de ruptura: releer conceptos como la *parodia* y la *figura* no más atados a un origen fundacional. El gesto de la *parodia* y de la *figura* realiza desvíos y cortes, permitiendo operar montajes disparatados e impensables. En la arqueología que propone esta tesis hay una relación que no podemos ignorar, dada la tarea que nuestro presente, en el cual el pasado está en constante movimiento, nos coloca: pensar en la relación entre la vida y la muerte. Por otra parte, ¿como la *escritura*, la *parodia* y la *figura* se relacionan con estas dos fuerzas que pueden parecerse irreconciliables? ¿De modo ambivalente?

Palabras clave: *Escritura; parodia; figura; ambivalencia.*

SUMÁRIO

• Agradecimentos _____	i
• Resumo _____	ii
• Riassunto _____	iii
• Resumen _____	iv
• Prólogo [ao que nasce, ao que morre] - a escritura ambivalente - _	7
• Paródia: pontos de insurgência _____	25
• Fazer paródia _____	34
• Imagens não especulares _____	44
• Máquinas de fazer paródia _____	46
• Lectio cum delectio: desvios _____	72
• Figuras: obliterações _____	113
• Entre o sonho e a vigília: um pensamento dispar _____	119
• A fotografar-se: o detalhe no gesto _____	138
• O beato propagandista do paraíso também tomba _____	160
• La muerte no es la nada, sino que nada es _____	191
• A História e o seu vazio _____	205
• Prólogo [ao que sobrevive] _____	224
• Bibliografia geral _____	228
Bibliografia:	
De Elsa Morante _____	242
De Macedonio Fernández _____	243

- **Prólogo [ao que nasce, ao que morre]**
- a escritura ambivalente -

*Es indudable que las cosas no comienzan;
o no comienzan cuando se las inventa.
O el mundo fue inventado antiguo.*

Macedonio Fernández

O que importa não é dizer, é redizer e, nesse
redizer,
dizer a cada vez ainda uma primeira vez.

Maurice Blanchot

A aventura da realidade é sempre outra.

Elsa Morante

Por que intitular a tese: “A escritura ambivalente: Elsa Morante -Macedonio Fernández”? O título de uma tese indica, talvez, o princípio do pensamento, ou seja, o momento em que o próprio pensamento põe a questão em relação ao seu começo. Assim, dar título a um texto surge da necessidade de fazê-lo presente; no entanto, a relação que advém do título e que deseja se fazer presença é, ao mesmo tempo, o presente de uma ausência, pois dela surgem outras possibilidades, sempre em devir.

A relação entre a escritura de Elsa Morante (1912-1985) e a de Macedonio Fernández (1874-1952) nos sugere algo enigmático, e justamente por isso nasce o desejo de percorrer os *rastros* desse enigma. Maurice Blanchot, em “O encontro com o imaginário”, escreve que o canto das Sereias é “o canto do abismo”.¹ Permanecer à escuta desse canto abissal não é senão relacionar-se com a promessa enigmática. Poderíamos nos referir ao pensamento que desejou *figurar* uma conversa imaginária entre as poéticas desses escritores como um pensamento-*projétil* e não como um pensamento-*projeto*. Este último ainda parece manter a literatura sob um regime de controle, e as

¹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d’Água, 1984, p. 12.

escrituras, em certa medida, perdem a força que possuem, visto que o projeto as enclausura em seus limites. Nosso desafio, aqui, portanto, é pensar as escrituras de Macedonio Fernández e Elsa Morante a partir do movimento que elas mesmas produzem. Esse dinamismo, assim, nos indica que também há sempre uma nova leitura, um novo encontro e um novo confronto por vir. Dito de outra forma: o pensamento-*projétil* é impulsionado por algo que, por sua vez, requer uma saída de si, ou seja, uma *expulsão*. Não há o alvo a ser atingido, mas, sim, o diferimento de cada novo lançamento: o gesto desejado é errar o alvo, pois aquele se encontra no lançamento do *projétil*.

Há algo em suas escrituras que as torna extremamente presentes num contexto crítico específico e que concomitantemente as torna extremamente ausentes. A literatura vinculada a um círculo fechado parece encerrá-las numa imposição contraditória. Por exemplo, à pergunta “O que é? Esse texto é um romance?” em relação ao *Museo de la Novela de La Eterna* (1967), de Macedonio, ou ao *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), de Elsa Morante, o círculo deseja a resposta tranquilizadora para manter a sua ordem, ou seja, “sim, é um romance”, ou “não, não é um romance”. Caso a resposta venha a perturbar a ordem, ou a destituir o projeto edificador de uma determinada historiografia literária, então a solução mais “acertada” desta é rechaçar aquilo que provoca instabilidade, que escapa sempre à definição.

A *translação* entre essas escrituras está associada à mobilidade do desejo pelo inacabado. E se utilizamos o termo “mobilidade” é porque este está em disjunção com o procedimento operado por uma contradição. Esta, em algumas acepções dicionarizadas, é compreendida como: “dito, procedimento ou atitude oposta ao que se tinha dito, ou a que se adotara anteriormente”; “relação de incompatibilidade entre dois termos em que a afirmação de um implica a negação do outro e reciprocamente”; “relação de incompatibilidade entre duas proposições que não podem ser simultaneamente verdadeiras nem simultaneamente falsas, por apresentarem o mesmo sujeito e o mesmo predicado, mas diferirem ao mesmo tempo em quantidade e qualidade”. Importante perceber que por trás de uma determinada contradição, ou das contradições, há sempre uma força que busca aniquilar a força contrária. Portanto, ao escrever “a escritura ambivalente”, estamos propondo pensar em duas forças que agem sem cessar. A aposta entre elas é a de não finalizar o duelo, pois o gozo que sentem está na permanência do confronto. Porém, a contrariedade não está presente apenas na relação de um termo com outro, já que pode estar presente de modo ambivalente também em um dos dois termos.

Assim, o duelo entre a escritura de Macedonio Fernández e a de Elsa Morante não busca a anulação de uma em relação à outra. Neste sentido, o desafio não é encontrar semelhanças entre suas escrituras, pois esse seria o gesto do apaziguamento, mas confrontá-las, com o intuito de investigar aquilo que escapa a partir do choque entre elas.

Por isso a presença do hífen (Elsa Morante - Macedonio Fernández), pois aí, ao contrário do homogêneo, temos o heterogêneo. (Por que era fundamental para a escritura de Morante retomar certos modelos do romance do século XIX, inscrevendo-os no século XX? Por que a crítica italiana via nessa estratégia um gesto descabido, tomando-a como uma *ex-temporânea*?² Por que Macedonio Fernández confrontava o *Museo de la Novela de la Eterna* (o romance bom, “antirrealista”) a *Adriana Buenos Aires* (o romance ruim, “realista”)? O hífen traz em si proximidade e distanciamento, possibilitando que outras vozes, outras questões teóricas, possam vir à tona.

Maurice Blanchot, ao comentar os ensaios de Joseph Joubert e de Georges Poulet sobre Mallarmé, no texto “Uma primeira versão de Mallarmé”, escreve:

O que nos importa, todavia, nesta presença antecipada de Mallarmé, é que a grande semelhança entre as figuras e os pensamentos de ambos nos obriga a olhá-los, sobretudo, no que têm de distinto e a perguntarmo-nos porque razão meditações similares, o pressentimento das mesmas vias e o apelo das mesmas imagens os

² Alfonso Berardinelli, em “**A narrativa italiana após 1945**”, escreve: “Escrever romances de estrutura (aparentemente) clássica quando se falava da crise e da morte do romance era ir contra a corrente. Mas, mesmo na época do neorealismo, a narrativa de Elsa Morante não estava em sintonia com o seu tempo”. In: BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. Tradução Francisco Degani; Patrícia de Cia e Doris N. Cavallari São Paulo: Nova Alexandria, 2007, p. 47. Aliás, Elsa Morante seria uma “*ex-temporânea*” ou uma “*contemporânea*”? Giorgio Agamben, em “**O que é o contemporâneo?**”, relembra a afirmação de Roland Barthes em um dos seus seminários no Collège de France, ao dizer “o contemporâneo é o intempestivo”. Agamben, a partir dessa força intempestiva, postula que aquele que é verdadeiramente contemporâneo não coincide perfeitamente com seu tempo, “nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos 2009, pp. 58-59.

levam para tão longe um do outro. Ambos têm uma profunda experiência da *distância* e da *separação*, e sabem que só elas nos permitem falar, imaginar e pensar.³

Poderíamos dizer que há *semelhanças dissemelhantes* nas poéticas de ambos os escritores. Tomar posição por uma, ou por outra, é impor uma unidade. Por outro lado, o espaço que se abre *entre* uma e outra, isto é, o hífen que deflagra a heterogeneidade de suas singularidades, pode nos indicar desvios em que a dimensão do sensível, da imaginação, do diferente, nos possibilita um conhecimento transversal. E essa potência intrínseca de montagem nos permite viver no fluxo de *forças simultâneas*, embora essa estratégia seja um risco.⁴

O jogo, portanto, está colocado: o espaço heterogêneo que se busca, aqui, é justamente o de abrir vertiginosamente a espacialidade da escritura de ambos os autores, através de imagens que os levam para tão longe e, ao mesmo tempo, para tão próximo um do outro. Essa ambivalência poderá vir à tona a partir da montagem de séries que lidam com os fragmentos não com a tarefa de reconstruir a totalidade que foi estilizada.

No ensaio “Pró ou contra a bomba atômica”, de Elsa Morante, lemos:

Não mais do que cinco ou seis anos atrás (caso eu esteja atenta ao período, embora não tenha passado tanto tempo desde então, pois ainda me vejo muito jovem e muito otimista) eu escrevi um ensaio sobre o romance, em que, além do mais, dizia, com outras palavras, quase a mesma coisa que estou dizendo agora. E a propósito, comparava a função do romancista-poeta àquela do protagonista solar, que nos mitos enfrenta o

³ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 1984, p. 66.

⁴ Arriscar é viver tragicamente, situar-se continuamente e de modo tenso nos contrários. Blanchot sente-se muitas vezes tocado pela mobilidade e pelo poder da linguagem, que não possui certeza, mas, sim, que corre o risco de conquistar a sua própria perda, isto é, o seu exílio: “É preciso arriscar: quer dizer, é preciso trabalhar pelo incerto” (p. 36), pois “o homem do mundo vive nas nuances, nas gradações, no claro-escuro, no encantamento confuso ou na mediocridade indecisa: no meio. O homem trágico vive na tensão extrema entre os contrários, remonta do sim e não confusamente misturados aos sim e não claramente mantidos em sua oposição” (p. 31). In: BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

dragão noturno para libertar a cidade aterrorizada. Embora menos otimista do que naquele momento, proponho novamente a mesma imagem. Mas caso alguém prefira outra, menos épica e mais familiar, acrescentaremos aquela de Gepeto, quando mostra ao Pinóquio (que, agora, assume a sua figura final verdadeiramente de ser humano) os restos da marionete, miseravelmente abatida sobre a cadeira; mesmo assim, coloca-o diante do espelho, dizendo-lhe: “Aqui está, ao contrário, aquilo que você é”.⁵

Gepeto, quando mostra ao Pinóquio os restos da marionete, diz: “aqui está aquilo que você é”. E o faz diante do espelho⁶. “Aquilo

⁵ MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica*. Milano: Adelphi, 1987, pp. 106-107. Todas as citações provenientes desse livro, assim como de outras referências, em que não há menção ao tradutor, são de nossa autoria. Apenas citaremos no original, nas notas de rodapé, os poemas dos escritores estudados, evitando, assim, um acúmulo de textos. As citações em português do *Museo de Romance da Eterna* serão posteriormente incluídas na tese, em notas de rodapé, durante o período de preparação do material final a ser entregue na biblioteca, já que em 2010 foi publicada a edição do livro pela editora Cosac Naify, com tradução de Gênese Andrade.

⁶ No “**¿Prólogo Cuádruple?**”, presente no *Museo de la Novela de la Eterna*, acompanhamos uma espécie de diferenciação do que seria arte realista e realidade: “Construyamos una novela sí que por una buena vez no sea clara, fiel copia realista. O el Arte está de más, o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es él real, así como los elementos de la Realidad no son copias unos de otros. Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir confeccionar copias. Y lo que se llama Arte parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión, que se introduce en las casas presionando a todos para que pongan su misión en espejos, no en cosas. En cuántos momentos de nuestra vida hay escenas, tramas, caracteres; la obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia”. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 127. Macedonio, desse modo, destaca que mesmo naquilo que chamamos realidade, os elementos que a constituem não são cópias uns dos outros, pois cada elemento possui uma singularidade. Os espelhos, portanto, para Macedonio refletem imagens substanciais e contínuas. Giorgio Agamben, por sua vez, observa, no ensaio “**O ser especial**”, que os espelhos são objetos de fascinação desde os filósofos medievais, e o fascinante é que eles não apenas refletem o ser da imagem que se impõe diante deles, pois, de acordo com Agamben, “a imagem não é uma

que você é” traz em si algo que fracassa, ou seja, não há mais uma imagem especular, duplicada, que se reconhece no ato de ver-se vendo, pois aquilo que ele vê são os seus restos. Portanto, aqui está o colocar-se em jogo que é peculiar da escritura, e mais ainda, da literatura: permanecer à escuta diante das ruínas; “aquilo que você é” não necessariamente nos diz a realidade do exposto, pois há algo que escapa, há um segredo que potencializa o *acontecimento-literatura*.⁷ A escritura que opera através dos restos, aliás, que é ela própria resto, não comunica nada, vivendo, agora, de translações que fazem parte do lançar-se na linguagem. Poderíamos também compreender a escritura como fracasso, já que não se trata apenas de significantes que se organizam, com o propósito de indicar um significado específico?

Oscar Del Barco, em “**Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento**”⁸, argumenta que não há referencialidade na leitura de um poema, pois este é, de fato, o desastre da linguagem, dado que se torna *outra linguagem na linguagem*. Segundo Del Barco, “en el poema la palabra *mar* no se refiere al mar, y, simultáneamente, no puede dejar de referirse a él. El poema se produce en el lenguaje y se refiere al lenguaje, pero a la vez produce un corte preciso en el referente, y es en

substância, mas um acidente, que não se encontra no espelho como em um lugar, mas como em um sujeito [...]. O ser da imagem é uma geração contínua (*semper nova generatur*). Ser de geração e não de substância, ela é criada a cada instante de novo”. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 51-52.

⁷ Segundo Jacques Derrida, o acontecimento pressupõe surpresa. Ele, assim como a confissão, transforma a relação com o outro, pois quem escuta a confissão também é afetado. A confissão, desse modo, não é apenas o relato daquilo que ocorreu em um determinado lugar. Portanto, a possibilidade da confissão passa pelo dado fortuito, não esperado: “El acontecimiento sólo es posible si procede de lo imposible. Acontece *como* la venida de lo imposible, allí donde un *quizá* nos priva de toda seguridad y deja el porvenir al porvenir”. DERRIDA, Jacques. *Como si fuese posible, “whitín such limits”*, *Revue Internationale de Philosophie*, n. 3, (1998), traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Edição digital de *Derrida en castellano*. Acesso em: 22/02/2011. Disponível em:

em: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida_im_posible.htm».

⁸ DEL BARCO, Oscar. “**Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento**”. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición Crítica, Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (Coord.). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX 1997, p. 463.

ese corte donde se lee el poema”.⁹ Assim, o poema realiza desvios capazes de deslocar aquilo que permanecia estável, neste caso, entre o significante “mar” e a imagem que dele advém. A ambivalência produz um corte no qual a leitura do poema contorna uma espécie de vazio, criando o lugar da diferença, ou seja, do outro. Del Barco acrescenta: “La poesía, así, sería la ausencia de lenguaje en el lenguaje, o un conjunto de palabras inaudibles marcando su diferencia entre las palabras del lenguaje. El hombre está allí en su no estar, en su no ser, salido de sí”.¹⁰ Tal ambivalência, isto é, “estar no seu não estar”, surge do movimento do poema, voltando-se para si mesmo, interrogando-se a si mesmo.

A presente tese não se *configura* por uma determinada obra de Elsa Morante e de Macedonio Fernández. Como selecionar um texto e não outro? A tensão, portanto, se encontra nos pontos de insurgência que se dão entre fragmentos. Como compreender tal acontecimento? Pelo fortuito, talvez, em que cada novo fragmento possibilita o encontro impossível.

Blanchot, em “**Reflexões sobre o niilismo**”, escreve que “o fragmentário não precede o todo, mas se diz *fora* do todo e depois dele”.¹¹ Se o fragmento não é subscrito ao todo, se não é ele que proporciona a completude, é porque, segundo Blanchot, “a fala do fragmento ignora as contradições, mesmo quando contradiz”.¹² Ou seja, a escritura se confronta com o mundo fragmentário, tornando-se infinita mesmo diante de uma finitude. A leitura desses fragmentos se dá por montagens, abrindo um campo operatório *móvil*, *heterogêneo* e *díspar*. A montagem por fragmentos também nos permite ler o que nunca foi escrito, possibilitando uma leitura e releitura sempre renovadas.

Retomando o que foi acima colocado por Oscar Del Barco, poderíamos propor a seguinte questão: a leitura seria a ausência de leitura na leitura? Por isso mesmo a necessidade de continuar lendo?

Roland Barthes, no tópico “**Quantas leituras?**”, em *S/Z*, ao abordar a novela *Sarrasine* (1831), de Honoré de Balzac, discute a liberdade presente na leitura, esta compreendida inclusive a partir da possibilidade de não se ler. Para ele, a leitura deve ser plural, e nessa pluralidade temos a liberdade de reler um livro quantas vezes

⁹ *Ibidem*, p. 463.

¹⁰ *Ibidem*, p. 463.

¹¹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite* (2007, p. 116).

¹² *Idem*, 2007, p. 117.

desejarmos. Desse modo, não há uma lógica de entrada, ou de saída, pois a leitura pode ser contínua e descontínua ao mesmo tempo, e nesse percurso não linear o que ela busca não é a origem da leitura, mas um começo que liga uma singularidade a outra.¹³

No *Museo de la Novela de la Eterna*, entramos em contato com vários leitores, tais como o “lector artista”, “lector de desenlace”, “lector personaje”, “lector seguido”, “lector saltado”, etc. Durante a sua leitura há várias metamorfoses dessas figuras, que, para Macedonio, não são únicas, sendo imaginadas tanto pelo escritor quanto pelo leitor, pois somente dessa maneira o “romance” pode ser lido, ou seja, através do contato entre os dois. A escritura não se origina, portanto, da autonomia de um autor. E se ela convoca o leitor, confrontando-o a todo instante, não é para que ele aniquile o autor, conquistando a sua autonomia, pois o leitor também vê sua pretensão de autonomia fracassar a partir do momento em que a apreensão do sentido não se realiza. Em o *Museo de la Novela de la Eterna*, o leitor cai na trapaça da escritura, pois a história, que deveria ser contada, insiste em não começar, desfazendo a noção de origem a partir dos prólogos.

No prólogo “**A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta**”, lemos: “En que se observa que los lectores saltados son, lo mismo, lectores completos. Y también, que cuando se inaugura como aquí sucede la literatura saltada, deben leer corrido si son cautos y desean continuarse como lectores saltados”.¹⁴ A escritura tenta ler o próprio leitor, escrevendo uma espécie de “biografía del lector”.

No artigo “*Sobre o romance*”, escrito por Elsa Morante para a revista *Nuovi argomenti*, em 1959, lemos a seguinte passagem:

É necessário que os romancistas contemporâneos resignem-se e dediquem quase sempre as suas mais caras verdades aos leitores que ainda não nasceram, ou que ainda não sabem ler (é claro que não se trata, aqui, da capacidade de ler gibis ou papéis de propaganda. Podem ter frequentado a escola e conhecer perfeitamente o alfabeto romano, ou o alfabeto cirílico, mas ainda estão aprisionados no analfabetismo).¹⁵

¹³ BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 49.

¹⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, p. 30).

¹⁵ MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica* (1987, p. 70).

“Leitores não nascidos”, mais uma categoria que poderia constar na série de leitores do *Museo de la Novela de la Eterna*. Ricardo Piglia, no *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández* (2000), define juntamente com a narrativa de Macedonio cada um dos seus leitores. Na entrada, “lector salteado”, podemos ler:

Es el lector sabio porque practica el “entreleer que es lo que más fuerte impresión labra” (y, según la teoría de Macedonio, los personajes y sucesos “hábilmente truncos son los que más quedan en la memoria”). Es el lector completo, que, sin saberlo, se vuelve lector seguido pues lee corrido esta literatura salteada “para mantener desunida la lectura” y seguir siendo lector salteado.¹⁶

Manter a leitura em constante movimento permite, portanto, *figurar* outras possibilidades. Assim, mais do que uma “biografía del lector”, tal como lemos no *Museo*, poderíamos pensar em uma “biografia da leitura”, ou ainda, em um *grau zero* da leitura.

A relação Elsa Morante - Macedonio Fernández deseja, neste sentido, produzir um *díspar*, uma diferença.¹⁷ Roland Barthes, em “**Escrever a leitura**”, ao discutir mais uma vez a sua leitura sobre o romance de Balzac, *Sarrasine*, faz uma leitura que produz um *terceiro sentido*, e esse suplemento de sentido é aquilo que o leva a *escrever a sua leitura* do romance. Barthes manifesta a sua atitude: “Não

¹⁶ PIGLIA, Ricardo (Ed.). *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2000, p. 58.

¹⁷ A posição adotada nesta tese se difere, por exemplo, daquela tomada por Benedetto Croce, nas suas argumentações em “**A ‘Literatura Comparada’**”, em que declara: “Vemo-nos diante de dois modos diversos de compreender a história literária comparada: um meramente literário erudito e o verdadeiramente histórico e explicativo, que contém em si o momento erudito, mas tomado em sua totalidade, e não em um ou mais fragmentos, como na outra tendência. Naturalmente, ambos os modos são justificados; mas, em um novo tipo de ensino ou nas páginas de uma nova revista, seria desejável que o segundo prevalecesse”. COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada - Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco 1994, pp. 63-64. O objetivo, aqui, não é adotar premissas de uma comparação, instituindo uma ordem, ou um sistema. A partir das escrituras de Elsa Morante e Macedonio Fernández o intuito é trazer à tona uma problematização a partir das suas singularidades, ou seja, daquilo que é *extraordinário*.

reconstituí um leitor (fosse você ou eu), mas a leitura. Quero dizer que toda leitura deriva de formas transindividuais”¹⁸

As escrituras de Elsa Morante e de Macedonio Fernández desarticulam a noção de dicotomia, ou seja, não há o realismo em detrimento do antirrealismo e vice-versa. Poderíamos pensar em outro tipo de estratégia. Se o século XX, assim como argumenta Alain Badiou, é o século do número dois, que por sua vez deseja o um, a unidade, como poderíamos ler essas escrituras? Essas estariam pensando o século XX como o século do número três, ou seja, da disparidade? Poderíamos pensar, desse modo, em uma espécie de *realismo da soleira*? Ou seja, este compreendido como o espaço em que se realiza *paragem e passagem*?

Gérard Wacjman, em "**A arte, a psicanálise, o século**", investiga o século XX a partir de uma singularidade, que, por sua vez, abre um espaço heterogêneo, repleto de multiplicidades. Segundo Wacjman, "há fortes razões para se dizer que o século XX terá sido o século do objeto, ou dos objetos, plurais, múltiplos".¹⁹ No entanto, entre a enorme massa de objetos produzidos no século passado, "qual seria o objeto do século dos objetos?".²⁰ O século XX, ou o século das grandes guerras, ou ainda, das guerras em série, impôs o regime da lógica dualista em que um dos termos será derrotado, configurando, portanto, a lógica da unidade. Dito de outra forma: o século XX foi o século da pretensão de Totalidade (com todas as singularidades de seus totalitarismos).

A arte e a literatura, quando não submetidas a essa lógica, parecem nos propor um modo de montagem de séries não mais construídas por um modelo único, pois se cada gesto artístico traz em si singularidades, estas se efetivam na medida em que as relacionamos com outras singularidades. Neste caso, rompe-se com a pretensão de totalidade, cabendo ao espectador, leitor, crítico, estabelecer relações que podem parecer *disparatadas*. Tal postura pretende lidar, ao mesmo tempo, de modo ambivalente, com as multiplicidades e singularidades não mais de *um* objeto, mas muito mais com as multiplicidades e

¹⁸ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 28.

¹⁹ WACJMAN, Gérard. "**A arte, a psicanálise, o século**", In: IANNINI, Gilson; VILELA, Yolanda (Org.). *Lacan, o escrito, a imagem*. Tradução Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 55.

²⁰ *Ibidem*, p. 55.

singularidades de um gesto ético e estético inscrito no corpo do artista, que fala tagarelamente de algo que falta em seu lugar.

Ainda segundo Wacjman, "o objeto que melhor caracterizaria o século XX é a ruína".²¹ Entretanto, a ruína também tem a sua lógica de formação, por mais estranho que nos possa parecer. E por mais que a máquina que a gerou procure apagar os seus rastros, há na ruína algo que fala compulsivamente e que se encontra, não por acaso, diante de nós. Assim, é necessário colocar-se à escuta da ruína, pois ela "é o objeto-porquanto-ele-fala, o objeto que se tornou tagarela, desgastado pela conversa banal, reduzido ao estado de traço".²²

Elsa Morante, em sua conferência intitulada "Pró ou contra a bomba atômica", ressalta que "o movimento real da vida é marcado pelos encontros e pelas oposições, pelas uniões e pelas ruínas".²³ A escritora nos narra, nessa mesma conferência, um momento de escuta proveniente das ruínas dos *lager* (o modelo ideal e supremo da cidade no sistema da desintegração): a escuta, aqui, vem de um jovem poeta judeu, Miklós Radnóti, levado aos campos de concentração, onde foi obrigado por um nazista a cavar a sua própria cova. Após tê-la cavado, o guarda do *lager* o assassinou com um golpe de pistola em sua nuca. Os seus últimos poemas foram escritos ali mesmo. Anos mais tarde foram descobertos os seus restos mortais, e junto a eles estavam algumas folhinhas sujas. Numa delas, segundo Elsa Morante, se lê: "O caderno, uma lanterna, tudo me foi tirado pelos guardas do campo. Escrevo os meus versos no escuro...". Em outra folha: "Agora a morte é uma flor de paciência".²⁴ Ainda de acordo com a escritora:

Ele morreu em 1944. Porém, eu somente soube há pouco tempo que ele existiu. E a descoberta de que esse rapaz esteve aqui na terra foi para mim uma notícia cheia de alegria. A sua aventura é um escândalo extraordinário para a burocracia organizada dos *lager* e das bombas atômicas. Escândalo não pelo assassinato, que é mais um nesse sistema. Mas muito mais pelo testemunho póstumo de realidade (a alegria da notícia) que é contra o mesmo sistema.²⁵

²¹ *Ibidem*, p. 57.

²² *Ibidem*, p. 57.

²³ MORANTE, Elsa, "Pro o contro la bomba atomica". In: *Pro o contro la bomba atomica* (1987, p. 84).

²⁴ *Ibidem*, p. 84.

²⁵ *Ibidem*, p. 84.

A alegria sentida por Elsa Morante, ao saber da existência desse jovem escritor e ao ler o seu testemunho, se dá pelo fato de ter tido acesso àquilo que não deveria ser visto, nem lido. Os poemas de Miklós Radnóti vieram à tona, mesmo diante da deliberação dos nazistas de apagamento de todos os documentos e imagens dos campos de concentração, quando da consciência do seu fracasso. Além disso, o testemunho do poeta judeu vai de encontro a outra estratégia dos nazistas, qual seja, o apagamento por completo da noção de *testemunha*. O gesto do poeta, proveniente das cinzas, possibilita entrar em contato com o irrepresentável, que não cessa de não se escrever: "Escrevo os meus versos no escuro", neste verso é a própria ausência que é escrita. Aqui, há ainda um desafio a ser pensado: a ausência sempre está presente.

Essas questões tocam muito de perto as reflexões de Jacques Lacan sobre o objeto *a* (*objet petit a*). A necessidade que se coloca é a de dar uma resposta aos horrores cometidos no século XX, tendo por tarefa pensar o impensável. Como poderíamos pensar o impensável, assim como o irrepresentável da representação? Lacan, em "**A voz de Javé**", seminário do dia 22 de maio de 1963, diz:

O objeto *a* é aquilo que falta, é não especular, não é apreensível na imagem. Apontei-lhes o olho branco do cego como a imagem revelada e irremediavelmente oculta, ao mesmo tempo, do desejo escopofílico. O olho do próprio *voyeur* aparece para o Outro pelo que é — impotente. É justamente isso que permite a nossa civilização fazer troça daquilo que sustenta o desejo, sob formas diversas, perfeitamente homogêneas aos dividendos e às reservas bancárias que ele ordena.²⁶

Em *Continuación de la Nada*, de Macedonio Fernández, lemos:

Un presentimiento de este arte noble de la nada por la palabra hay ya en todas las obras inconclusas - cartas no contestadas, discursos, sinfonías, estatuas trucas - de las cuales un inexperto o grosero en lo artístico lamentaría que por una adversidad o catástrofe no hayan seguido; yo las encuentro que tocan a lo artístico, precisamente en lo que les falta, que son como especies de comienzos del no empezar, de llegar

²⁶ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 278.

por lo menos a lo de entrada inacabable, o sea al noble cultivo de la nada.²⁷

Portanto, poderíamos postular que o objeto *a* é o *objeto-nada*. A pulsão de cultivo do nada se dá porque esse objeto-nada está sempre em iminência de se encarnar de diferentes modos, trazendo em si singularidades e multiplicidades. No entanto, essa pulsão pelo nada produz uma cadeia significativa em constante processo de atualização, visto que é movida por um desejo de alcançar um sentido. Este, por outro lado, nunca é capturado, pois é o objeto perdido da linguagem. Ou seja, se é verdade que o objeto *a* é marcado por uma *consistência topológica*, desejoso de uma espécie de topologia ideal, não menos verdadeiro é que nesse ato de encarnação há sempre um fracasso em potência, pois o sentido escapa.²⁸

Assim, poderíamos pensar juntamente com Lacan que além de uma consistência topológica, o objeto *a* (objeto-nada) requer uma *marca topológica*, dada a necessidade de translação de uma figura até outra. Portanto, o objeto *a* também se *excarna*, assumindo sempre um novo corpo, um novo desejo e um novo desvio.

Retomemos o título da tese: "A escritura ambivalente: Elsa Morante - Macedonio Fernández": por que o significante "escritura" no título da tese? Há redundância ao dizer "a escritura ambivalente"? A escritura em si já não é ambivalente? "Redundância", aqui, pode ser compreendida não como a insistência de apreensão de um sentido, mas, sim, como aquilo que se *excede*. Ou, ainda: redonda-se para enfatizar também o movimento entre singularidades. A escritura no momento em que é *escrita* descarrega-se de si mesma, tendo a sua existência exilada no texto. Ela mesma se exila, permanecendo duplamente exilada²⁹. A

²⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Obras Completas, v. 4. Buenos Aires: Corregidor, 2004, p. 81.

²⁸ "O objeto-nada é, por excelência, o objeto da pulsão, suscetível de se encarnar, de se materializar de maneiras diversas. E, por isso, para o objeto-nada, Lacan não vê outro ser que o topológico. É o objeto *a* como consistência topológica que pode, em um segundo tempo, se encarnar, capturando diversas matérias sutis que foram isoladas sob quatro ou cinco aspectos diferentes. Para Lacan, antes de tudo, o objeto *a* é capturado por sua topologia ideal, e não deve ser confundido com o que lhe serve para cumprir seu percurso". MILLER, Jacques-Alain. *SILET: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan*. Tradução Celso Rennó Lima. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, pp. 326-327.

²⁹ Jean-Luc Nancy, em "**Lo excrito**", argumenta que "escribir, y leer, es estar expuesto, exponerse a ese no-haber (a ese no-saber), y de ese modo a la *excripción*. Lo excrito está excrito desde la primera palabra, no como un

escritura é, portanto, uma *errância*, ou seja, ela é um jogo de remetimentos. Porém, em toda *errância* se encontra também uma *restância* e uma *resistência do resto* [*restance et résistance du reste*],³⁰ se pensarmos com Jacques Derrida. Poderíamos imaginar dois tipos de restos: aqueles que em um processo de arqueologia vêm à tona para se complementarem com outros fragmentos anteriormente encontrados, chegando-se, portanto, a uma reconstrução que busca uma pretensão de totalidade, mesmo que parcial; por outro lado, há os restos que impossibilitam toda possibilidade de se chegar a uma concretude, embora parcial, por meio de uma reconstituição arqueológica. Neste caso, os restos resistem ao desejo genealógico do arqueólogo, abrindo, por sua vez, a sua imaginação. A presença desses restos é incômoda justamente pelo fato de indicarem uma ausência que não pode ser preenchida, isto é, eles vêm à tona na medida em que faltam, afetando, conseqüentemente, a visibilidade. Derrida, desse modo, postula uma arqueologia que resiste a toda revelação da origem. Em última análise, a restância do rastro (dos restos) resiste à construção de uma identidade originária. Segundo Derrida:

O rastro, esta é a definição de sua estrutura, é algo que parte de uma origem mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora. É aí que há rastro e que há começo de arquivos. Nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro. Portanto, o rastro, isso sempre parte de mim e sempre se separa. Quando digo "resta", que o rastro parte da sua origem, de mim, por exemplo, e resta como rastro, isso não quer dizer que ele o é substancialmente ou essencialmente ou existencialmente. [...] O rastro resta, mas isso não quer dizer que ele é, substancialmente, ou que ele é essencial, mas é a

indecible, o como un *ininscriptible*, sino al contrario como esta apertura en sí de la escritura a ella misma, a su propia inscripción en tanto que la infinita descarga del sentido – en todos los sentidos que se le pueden dar a la expresión”. In: NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Traducción Juan Carlos Moreno Romo. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2002, p. 45.

³⁰ DERRIDA, Jacques. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996, p. 40.

questão da restância que me interessa, restância do rastro para além de toda ontologia.³¹

É importante não perder de vista que a efetivação do rastro se dá no momento em que há experiência estabelecida com o outro, com outro espaço, com outro tempo.

Jacques Derrida discutiu em vários textos a supremacia de um sistema logocêntrico, em que as oposições binárias tornaram-se hierarquizadas para sustentar a homogeneização do sentido. A escritura, então, não seria mais uma derivação da fala, ou posterior à fala, ou, ainda, uma representação da fala. Se a escritura passou a ser, na perspectiva de Derrida, o complemento da fala é porque aí está o jogo³² que deve ser realizado, ou seja, produzir suplementos a partir de cada novo começo, disseminando sentidos. Em *Gramatologia*, lemos: “Já se lança suspeição que, se a escritura é *imagem e figuração* exterior, esta *representação* não é inocente. O fora mantém com o dentro uma relação que, como sempre, não é mais do que simples exterioridade. O sentido do fora sempre foi no dentro, prisioneiro fora do fora, e reciprocamente”.³³ E ainda mais adiante: “É preciso agora pensar a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua *imagem* ou seu *símbolo*, e mais interior à fala, que já é em si mesma uma escritura”.³⁴ Portanto, a escritura traz em si *restâncias*. Interessante perceber também a aporia que traz o nome *gramatologia*. Esta não é uma *ciência* da escritura, mas da relação entre *grama* (traço, rastro) - aquilo que não se deixa apreender completamente - e *logia* (*logos*, reunião) - aquilo que é fechamento em si mesmo. Segundo Derrida, “o conceito de escritura excede e compreende o de linguagem”.³⁵ Compreende na medida em que entendemos a escritura como movimento, pensamento, inconsciente, experiência e afetividade. Excede, já que não está vinculada necessariamente à ordem da voz,

³¹ DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012, pp. 120-121.

³² Jacques Derrida, em “**O fim do livro e o começo da escritura**”, argumenta que a escritura abre um novo espaço para a linguagem, pois o seu movimento passa a ser de significante a significante, ou seja, o jogo das remessas significantes. Segundo Derrida, “o advento da escritura é o advento do jogo”. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 8.

³³ *Ibidem*, 1999, p. 43.

³⁴ *Ibidem*, p. 56.

³⁵ *Ibidem*, p. 10.

podendo ser pensada, por exemplo, também nas imagens cinematográficas, na dança, nas artes plásticas etc. A escritura, neste sentido, é um gesto, e a experiência do gesto é análoga ao da soleira, pois é um lugar de *paragem* e de *passagem*, ou seja, é o espaço em que há acontecimento.

O filósofo Werner Hamacher, em "**O gesto no nome**", argumenta que:

El gesto es la diferencia, pero no es diferencia entre objetos o actos que le estuviesen predeterminados, sino aquella distinción originaria que Benjamin denomina *centro del acontecer* que expulsa de sí actos y objetos distintos. [...] El gesto es la diferencia que antes de que algo más pudiera diferenciarse, *se di-fiere*. Se porta, dispersa y acontece: el *gerere*, la ferencia que siempre es algo diferente de sí misma en tanto *se porta* meramente y, por lo tanto, dispersa. Como diferencia, como *lo decisivo* y como el *centro del acontecer* el gesto es pues el lugar, el lugar desplazado, en el cual convergen las aporías del anuncio o impedimento, del proyecto y de la interrupción, de la hendidura como esquema y de la hendidura como cisura, es el lugar en el cual lo diferente, equívoco e indecible acontece a sí mismo, a la diferencia. En esto decisivo, en el gesto, se porta meramente el gesto mismo.³⁶

A escritura, assim como o gesto, é esse espaço deslocado, que traz uma espécie de exílio do ato no próprio ato. Na escritura, portanto, há o encontro das *semelhanças dissemelhantes* entre rastros. E estes não são nem presenças, nem ausências absolutas, mas *rasuras*. E onde as rasuras não cessam de se escrever lemos articulações entre gestos. Assim, acreditamos que o encontro entre as escrituras de Elsa Morante e a de Macedonio Fernández seja fortuito na medida em que as singularidades de suas poéticas possam promover acontecimentos inesperados, tornados possíveis, mesmo diante de impossibilidades. Esse é o risco: viver no confronto do impossível, destacado pelo hífen em questão (do título da tese), que indica, ao mesmo tempo, *proximidade e distanciamento*.

³⁶ HAMACHER, Werner. *Lingua Amissa*. Traducción Laura S. Carugati e Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2012, pp. 56-57.

A aposta desta tese parte, portanto, do pressuposto de que as poéticas de Macedonio Fernández e de Elsa Morante desestabilizam a atitude mimética, que confunde realismo com realidade. No lugar da *mimese* temos *mimetismos*, que propiciam uma abertura contínua de novas possibilidades e multiplicidades. Assim, essas escrituras não se fundam em um referente dado desde sempre *a priori*, pois a *arché*, com a qual se confrontam, não é uma substância, mas, como bem observou Giorgio Agamben, ela é "um campo de correntes históricas bipolares, entendido entre a antropologia e a história, entre o ponto de insurgência e o devir, entre um arquipassado e um presente".³⁷ A escritura, então, provoca uma mancha na realidade, dada a sua necessidade de tocar o real. A tarefa, aqui, é encará-la como vestígio.

E nesse percurso surge uma decisão que provoca uma experiência de ruptura: reler noções como a de *paródia* e de *figura* não mais vinculadas a uma origem circunscrita no tempo e no espaço. Os gestos *paródico* e *figural* provocam desvios, cortes, possibilitando montagens disparatadas e impensáveis. Na arqueologia proposta pela presente tese há uma relação da qual não podemos nos esquivar, dada a tarefa que o nosso presente, no qual o passado não cessa de passar, parece nos impor, a saber, a relação entre vida e morte. Aliás, como a escritura se relaciona com essas duas forças que podem nos parecer antagônicas? De modo ambivalente? Maurice Blanchot nos indica um caminho tortuoso, mas muito instigante: "Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte".³⁸ Desse modo, é importante seguir os rastros dos vestígios que surgem na relação entre elas.

³⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008, pp. 110-111.

³⁸ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 314.

- *Paródia: pontos de insurgência*



Fig. 1: Pier Paolo Pasolini, *Maria Callas*, 1970, *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini* (1984).

Pier Paolo Pasolini realizou duas séries de retratos de Maria Callas, somando-se onze retratos, em dois momentos distintos. A primeira série, composta de seis retratos, foi realizada durante as gravações de *Medeia*, sendo uma parte feita na ilha de Safon, na laguna de Grado, e a outra, em Cervignano. Nessa primeira série, vemos Callas de perfil, ou de frente, ocupando todo o papel. A segunda série, com cinco retratos, é referente ao período em que Pasolini e Callas estiveram de férias, em 1970, na ilha de Skorpis, na Grécia. Neste caso, vê-se o seu perfil reproduzido em sequência. O gesto de Pasolini foi o de provocar uma repetição dessa imagem. No entanto, essa repetição não indica o retorno do mesmo, mas, muito mais, opera o *eterno retorno do mútuo*, assim como a poeta Maria Gabriela Llansol compreendia as metamorfoses que se davam nos textos dos seus diários, a partir da contingência do tempo.³⁹

Na segunda série, chama a nossa atenção o gesto de Pasolini: as folhas foram dobradas três vezes, tal como podemos ver nas figuras 1 e 2, ou seja, ele realiza um procedimento muito peculiar ao seu trabalho como cineasta, qual seja, opera cortes e, por conseguinte, montagens. No entanto, esse não é um procedimento exclusivo do cinema. Giuseppe Zigaina, organizador do catálogo *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini* (1984), financiado pelo Banco Popular de Pordenone, afirma, no texto “**Pier Paolo Pasolini e la sacralità della tecnica**”, que a técnica usada nas duas séries é a mesma, embora os seus resultados sejam diferentes:

A técnica é praticamente a mesma; a diferença é que os primeiros seis retratos, ou seja, os que não estão em sequência e que foram realizados na primeira fase das primeiras gravações de *Medeia*, são retratos de uma pessoa viva e triunfante; os retratos da ilha de Skorpis, ao contrário, são a imagem de uma pessoa distante, morta e mumificada. Têm em comum apenas a sua suntuosidade.⁴⁰

³⁹ “Escrevo nestes cadernos para que, de facto, a experiência do tempo possa ser absorvida. Pensei que, um dia, ler estes textos, provenientes da minha tensão de esvair-me e cumular-me em metamorfoses poderia proporcionar-me indícios do eterno retorno do mútuo”. LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita: diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 14.

⁴⁰ ZIGAINA, Giuseppe (a cura di). *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini*. Basilea: Balance Rief AS, 1984, p. 14.

Apesar de Zigaina ter diferenciado as duas séries de retratos, ele não deixa de destacar que a segunda série das folhas dobradas tem o “aspecto de um *jogo* mágico-alquímico, complexamente ritualizado”. Sublinho mais uma observação do organizador dos *Disegni e Ritratti* de Pasolini, quando observa que o perfil de Callas, repetido em sequência e marcado por espaços delimitados, nos “faz pensar na película cinematográfica”.⁴¹ Desse modo, podemos perceber que no gesto de Pasolini há uma preocupação em não *fixar* a imagem, pois a cada nova possibilidade de recomeço, com a realização de cada novo perfil, o que se dá é justamente a impossibilidade de apreensão da imagem, já que esta se mostra fugidia: o que sobra, o resto, é apenas uma mancha, indicando que algo passou por ali.

Porém, é bom não descartarmos a primeira série. Será que, de fato, as suas imagens vivem somente sob o regime do vivo e do triunfante? E por que as imagens da segunda série estariam, de antemão, condenadas à morte? Interessante notar que Zigaina ressalta o processo pelo qual essas imagens passaram:

Mas observando ainda mais de perto a técnica usada nesses retratos é interessante reconstruir o trabalho de Pasolini. Ele, primeiramente, traça o perfil com um lápis de ponta grossa; e é uma anotação descarnada e rápida que aponta para dois elementos conotativos: a altivez do porte (a cabeça levemente erguida) e o olho que ainda perdura ali, cavado. Assim, pega da mesa onde está trabalhando (quase sempre se trata de uma mesa em que se realizou um jantar entre amigos, por exemplo, com tudo ao alcance da mão, fruta, pão, vinho etc.; mas também flores e, eventualmente, alguma vela acesa), pega da mesa – como dizíamos – uma rosa e esmaga as suas pétalas sobre a cabeça, depois deixa as bochechas pálidas com grãos de uva branca amassada; sobre os cabelos coloca um pouco de vinho tinto e, às vezes, com uma vela acesa, pinga sobre a imagem algumas gotas de cera.⁴²

O percurso de sua técnica indica uma presença de vida nas imagens da segunda série, mesmo que passageira. Assim, é necessário recomeçar o jogo, abrir uma nova série. Aliás, não podemos nos

⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

⁴² *Ibidem*, p. 14.

esquecer de que no jogo há sempre o risco de algo dar errado, e se tudo se encaminha para esse fim, a tarefa passa a ser a de abrir novamente possibilidades para a vida, mesmo que no seu limite. O desafio colocado nesses retratos é fazer com que vida e morte possam ser pensadas juntamente. Giuseppe Zigaina vê no gesto da dobra das folhas a possibilidade das imagens se mimetizarem, já que estão sujeitas à ação das substâncias ali colocadas. Estas dão vida a cores inusitadas: os perfis de Maria Callas passam por um processo de metamorfose. No entanto, para Zigaina, essa vida cheia de singularidades dura apenas “por poucos minutos. Porque a oxidação dos materiais destrói em pouco tempo todo o seu esplendor; restando apenas o sudário, a marcescência, a imobilidade da morte”.⁴³



Fig. 2: Pier Paolo Pasolini, *Maria Callas*, 1970, *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini* (1984).

Por qual motivo a primeira série estaria isenta do confronto com a morte, já que os materiais usados na composição das imagens passam também por um processo de metamorfose, através da oxidação?

⁴³ *Ibidem*, pp. 14-15.

Pasolini, talvez, indique outra estratégia de leitura dessas imagens, ou seja, ler uma série com outra. É importante nos lembrarmos, por exemplo, que Pasolini escreveu dois textos que nos ajudam na reflexão dessas duas séries dos retratos de Maria Callas.

No prefácio de *La Divina Mimesis* (1975), lemos: “*Iconografia amarelada*: estas páginas desejam ter a lógica, melhor do que de uma ilustração, de uma (aliás, muito legível) *poesia visual*”.⁴⁴ O artigo “**La mala mimesi**”⁴⁵ foi escrito por Pasolini em resposta à compreensão extremamente gramatical de Cesare Segre sobre o uso do discurso indireto livre. Neste último, Pasolini traz à tona a relação entre Dante Alighieri e a “personagem” Vanni Fucci, que se encontra nos cantos XXIV e XXV do “Inferno”, em *La Divina Commedia*. Há uma passagem que nos possibilita aprofundar a questão entre as duas séries de Maria Callas:

A simbiose linguística entre Dante e a sua personagem tem, portanto, três fases, e cada uma delas sobrevive livremente dentro e fora das vírgulas, sem se dar conta delas: a primeira fase é uma adoção mimética integral, embora sinteticamente sublime, da língua cômica, ou seja, natural da sua personagem; a segunda é o uso de uma língua média comum a Dante e à personagem (se esta, assim como é o caso de Vanni Fucci, pertence à mesma classe social e cultural de Dante); a terceira é a atribuição à personagem de modos tipicamente dantescos, de alto e altíssimo tom, e, como tais, inconcebíveis em bocas de falantes não poetas, mesmo que sejam homens excepcionais. Todos esses são elementos da *oratio obliqua* (quando não é meramente naturalista): é exatamente a troca que ocorre entre autor e personagem em um discurso “indireto livre”, desse modo, o limite mimético baixo não impede ao autor de retomar, como e quando quiser, os seus modos expressivos mais altos: quando a

⁴⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *La Divina Mimesis*. Milano: Oscar Mondadori, 2006, p. 3.

⁴⁵ *Idem*. “**La mala mimesi**”, In: *Paragone*, n. 194, abril de 1966, pp. 121-144. O ensaio foi publicado posteriormente em: *Idem*, *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1991, pp. 115-121.

inspiração, ou a programação escatológica, o comportem.⁴⁶

Gostaria de ressaltar uma rede de significantes que acompanhamos nas passagens citadas acima: *iconografia amarelada – poesia visual – oratio obliqua*. O jogo se dá justamente entre uma iconografia amarelada [chame-se mimese, ou representação] e uma *oratio obliqua*. E se nessa relação dialética o que se busca não é a liquidação de uma das forças, com a pretensão de se chegar até a origem [*Ursprung*], então é porque existe a possibilidade de um salto dialético [*Sprung*] que rompe a compreensão de um tempo cronológico.⁴⁷ O jogo começa quando se percebe que o gesto artístico se atualiza e se reatualiza não buscando preencher a falta relativa a um objeto primordial, mas, sim, ao ver no objeto da falta aquilo com que o artista está constantemente se deparando, isto é, o próprio devir do gesto artístico. Portanto, temos, neste caso, uma questão ética, e não apenas estética: a primeira série de retratos de Maria Callas precisa ser lida com a segunda série (figuras 3 e 4) e vice-versa. Nesse duelo, que se realiza de modo não harmonioso, já que movido por angústia, algo vem a cair, algo sobrevive apenas enquanto resto.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 120.

⁴⁷ "Origem [*Ursprung*] - eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da casualidade - ou seja, como causas -, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento - um termo mais adequado seria desdobramento - fazem surgir a série das formas históricas concreta das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas". In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 504.



Fig. 3: Pier Paolo Pasolini, *Maria Callas*, 1969, *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini* (1984).



Fig. 4: Pier Paolo Pasolini, *Maria Callas*, 1969, *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini* (1984).

Em 1929, ou seja, quatro décadas antes da realização das séries de Maria Callas, por Pier Paolo Pasolini, Carl Einstein escreveu os seus “**Aphorismes méthodiques**”, publicados no primeiro número da revista *Documents*. O início do seu texto parece nos indicar, sobretudo, que a procura por um saber na história da arte se torna possível apenas se tal saber é atravessado por um sofrimento: “A história da arte é a luta de todas as experiências visuais, os espaços inventados e as figurações”.⁴⁸ Einstein ressalta, assim, o conflito que existe na história da arte, já que esta não é apenas um campo de apaziguamentos, que põe as imagens sob o regime de uma evolução histórica linear e sob o julgamento de gosto, mas muito mais, pois o seu é um duelo contra a crítica kantiana.

Georges Didi-Huberman, em “**A imagem-luta: inatualidade, experiência crítica, modernidade**”⁴⁹, ao ler os aforismos de Einstein, detendo-se no significante “luta”, percebe que a história da arte se atualiza na eterna presença de uma tensão que não pode ser extinta. Segundo Didi-Huberman:

Einstein pensa a história da arte como uma luta, um conflito, *formas contra formas*, de experiências óticas, de *espaços inventados* e de figurações sempre reconfiguradas [...] Mas é também a história da arte como discurso [...] que Einstein também deseja praticar como luta, conflito: *pensamentos contra pensamentos*.⁵⁰

⁴⁸ EINSTEIN, Carl. *Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Traducción María Dolores Ábalos y Carmen Alcalde Aramburu. Madrid: Editorial Lampreave, 2008, p. 39: “La historia del arte es la lucha de todas las experiencias visuales, los espacios inventados y las figuraciones”. O texto foi publicado na revista: *Documents*, Paris, n. 1, 1929, p. 32.

⁴⁹ Uma parte desse texto de Georges Didi-Huberman foi apresentada no Colóquio *Carl Einstein. Art et existence*, em 1996, ocorrido no Centre Georges Pompidou, Paris. Foi publicado com o título “**L’anachronisme fabrique l’histoire: sur l’inactualité de Carl Einstein**”, In: “Études germaniques”, LIII, I, 1998, pp. 29-54. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 27 e 28.

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*. Traduzione Stefano Chiodi. Torino: Bollati Boringhieri, 2007, pp. 156-157.

Portanto, a tarefa que nos cabe, aqui, é tentar realizar uma regressão arqueológica, em que o campo de forças, o duelo, é constantemente alimentado por uma *arché*. Fazer regressão arqueológica abre uma *arché*, pois esta “é um campo de correntes históricas bipolares, que se estende entre a antropogênese e a história, entre o ponto de insurgência e o devir, entre um arquipassado e o presente”.⁵¹

Poderíamos nos perguntar: mas que relação tem tudo isso com a paródia? Esta não é uma questão que encontrará uma resposta afirmativa, localizada num ponto específico, mas muito mais poderá mobilizar uma pesquisa paciente, mesmo na angústia que lhe é singular, através de tempos heterogêneos e de forças contrárias, com o objetivo de produzir faíscas, pontos de insurgência, hiatos, em que escritura/reescritura, sonho/vigília, morte/vida se unem no gesto da separação e se separam no instante da união. Os pontos de insurgência são os espaços abertos por imagens e por escrituras semelhantes e dissemelhantes. Os pontos de insurgência produzem uma mancha, tal como vemos nas duas séries de retratos de Maria Callas. Eles podem produzir escritura, paródia e figura. Todas estas são noções ambivalentes, assim como a regressão arqueológica. Poderíamos nos questionar: a mancha é a ruína da imagem?

⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008, pp. 110-111.

- *Fazer paródia*

Qual seria a necessidade de pensar novamente a paródia, procedimento já tão discutido ao longo de vários séculos e por muitos estudiosos, a partir dos textos de Elsa Morante e de Macedonio Fernández? Se compreendermos a paródia enquanto movimento, então ela irá nos permitir investigar um campo heterogêneo de saberes. A escritura que, de fato, tenha a pretensão de fazer paródia não poderá, por sua vez, não propiciar uma discussão em torno da questão da imagem e da montagem.

Por que, habitualmente, estamos mais inclinados a pensar a montagem quando discutimos a imagem nas artes, ou no cinema, e nos ausentamos de pensá-la quando estamos refletindo acerca da escritura? Há, aqui, uma indicação a ser desenvolvida ao longo da tese: se nos cabe com frequência a pergunta: O que é uma imagem? Então, poderemos propor mais duas decorrentes dessa: O que é uma paródia? Ela é uma montagem?

Tais questões requerem uma regressão arqueológica, feita por cortes e montagens. No século XVI foram publicados os primeiros tratados modernos dedicados à paródia.⁵² Giulio Cesare Scaligero

⁵² A bibliografia sobre o tópico é imensa. Citamos, a título ilustrativo, apenas algumas obras: MADIÈRES, Paul. *Les Poètes parodistes*. Paris: Louis-Michaud, 1912; BURNIER, Michel-Antoine; RAMBAUD, Patrick. *Parodies*. Paris: Balland, 1977; WOLFGANG, Karrer. *Parodie, Travestie, Pastiche*. München: Fink, 1977; ROSE, Margaret. *Parody/Meta-Fiction*. London: Croom Helm, 1979; GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982; GROUPAR (org.). *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. New York: Peter Lang, 1984; HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. New York-London: Methuen, 1985; DU MARSAIS, César Chesneau. *Des tropes*. Paris: Flammarion, 1988; HANNOOSH, Michele. *Parody and Decadence. Laforgue's "Moralités légendaires"*. Columbus: The Ohio State University Press, 1989; SARRAZIN, Bernard. *La Bible parodiée*. Paris: Editions Du Cerf, 1993; SANGSUE, Daniel. *La parodie*. Paris: Hachette Livre, 1994. Na Itália, por exemplo, podemos citar as pesquisas de: BORELLO, Rosalma Salina. *Materiali per lo studio della parodia*. Torino: CLUT, 1984; LONGHI, Silvia. *Letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1986; CURI, Fausto. *Parodia e utopia*. Napoli: Liguori, 1987; SQUAROTTI, Giorgio Barberi (a cura di). *Lo specchio che deforma. Le immagini della parodia*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1988; MILDONIAN, Paola. *Parodia, pastiche, mimetismo*. Roma: Bulzoni, 1997;

(1484-1558), em um dos capítulos de *Poetices libri septem* (1561), aborda a questão da paródia; Henri Estienne (1528-1598) organiza, em 1573, a edição das *Matronis et aliorum parodiae, ex Homeri versibus parva immutatione lepide detortis consutae* e é autor das *Parodiae morales in poetarum veterum sententias celebriores* (1575). De acordo com Nicola Catelli, em seu *Parodiae Libertas: sulla parodia italiana nel Cinquecento* (2011):

A definição de paródia – nas obras de Scaligero e de Estienne – incide, de fato, em um mecanismo formal específico, ou seja, na substituição lexical realizada por intervenções pontuais de variação que operam sobre uma única composição poética, na maioria dos casos, breve e bastante conhecida, ou sobre uma porção textual mínima.⁵³

Aquilo que os diferencia em suas reflexões é o caráter cômico, ou sério, da paródia. Em Scaligero, a paródia literária está inserida nos textos que buscam dar um caráter cômico ao texto parodiado. Em Estienne, por outro lado, a possibilidade de existir uma paródia séria – se lemos, neste caso, uma possibilidade de tornar a paródia séria – demonstra que não se abandona por completo o seu aspecto lúdico. No entanto, assim como observa Nicola Catelli, não podemos esquecer a “utilização da paródia em termos de moralização e de cristianização do patrimônio das *sententiae* antigas”.⁵⁴ Percebe-se que a questão da comicidade, ou da serieadade, referente à paródia, já vem sendo colocada, portanto, há muitos séculos.

Patricia Eichel-Lojkine, em *Excentricité et humanisme: parodie, dérision et détournement des codes a la Renaissance*, aborda dois movimentos que se encontram no gesto paródico: “renversement” e “déportement”. O primeiro deles inverte uma ideologia dominante pela ideologia oposta, que irá impor novos valores sociais e culturais, destituindo as hierarquias, porém sem romper com o princípio hierárquico. O segundo movimento indica um desvio em relação a um centro, provocando uma tensão em direção às margens. O primeiro movimento de excentricidade, de acordo com Lojkine, é típico da

TELLINI, Gino. *Rifare il verso: la parodia nella letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2008.

⁵³ CATELLI, Nicola. *Parodiae Libertas: sulla parodia italiana nel Cinquecento*. Milano: FrancoAngeli, 2011, p. 55.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 17.

cultural medieval, da relação entre modelo e antimodelo; o segundo se realiza, ao contrário, no Renascimento. Segundo Lojkine:

É, portanto, necessário questionar criticamente a oposição entre o sério e o cômico, que é emprestada de outros períodos e projetada sobre o Renascimento. Atendo-se a essa divisão, é impossível entender a obra de Erasmo, ou de Alberti, por exemplo. Talvez seja necessário questionar a oposição entre o discurso edificante e a escritura jocosa, percebendo um funcionamento muito inspirado pelos modos do pensamento medieval, mas remodelado no Renascimento. Essa operação pode ser representada da seguinte forma: em vez de separar claramente uma cultura de uma contracultura, ao invés de promover um centro hegemônico que rejeita margens obscuras de dissidência, manifestando-se apenas em circunstâncias excepcionais e rituais, como nas festas dedicadas à inversão carnavalesca do Renascimento, que continua sendo fundada em uma sociedade muito hierarquizada, é importante perceber a instabilidade permanente entre cultura e contracultura, que sempre provoca circulações e desordens de uma a outra.⁵⁵

Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), diferencia a paródia medieval da moderna. Bakhtin argumenta que a paródia moderna é extremamente negativa e formal, não conseguindo regenerar nada após a fase de degradação. No realismo grotesco e na paródia medieval, por outro lado:

Quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais. [...] A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas

⁵⁵ LOJKINE, Patricia Eichel-. *Excentricité et humanisme: parodie, dérision et détournement des codes a la Renaissance*. Genève: Droz, 2002, p. 20.

também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação.⁵⁶

Percebe-se que a pesquisa de Bakhtin vai muito além da compreensão da paródia apenas como técnica literária que possibilita mudanças na literatura. A sua pesquisa é marcada por um traço fortemente antropológico, semelhante às pesquisas antropológicas sobre os rituais sacrificais. Marcel Mauss, por exemplo, argumenta que o sacrifício consiste na comunicação entre a esfera do sagrado e aquela do profano por intermédio de uma vítima. O que se abre, aqui, é uma dimensão para o heterogêneo. A paródia, segundo Bakhtin, na Idade Média e no Renascimento, gera algo novo apenas mediante uma perda, e esta remete novamente o seu objeto ao domínio do útil.

Georges Bataille irá ler o sacrifício como uma espécie de movimento duplo, em que morte/vida, festa/guerra, dispêndio/ganho monta uma lógica ambivalente, e nessa série, marcada pela copresença de contrários, Bataille vê a “ausência de unidade do ser”.⁵⁷ A paródia, tal como discutida por Bakhtin, traz também essa marca ambivalente, em que uma força não exclui a outra, mantendo-as em confronto constante. E é justamente a partir do sacrifício na linguagem que se efetua o gesto paródico, ou seja, o sacrifício é um ato linguístico. Na linguagem e a partir dela degenera-se algo para existir renovação, mas a vida novamente é levada ao seu limite, isto é, colocada diante da morte. O sacrifício, desse modo, não indica necessariamente uma redenção, mas põe em ato o movimento infinito da linguagem exposta ao seu limite.

Se confrontarmos o pensamento de Bakhtin ao de Bataille, pode-se perceber que aquilo que os diferencia em relação ao gesto paródico, entendido como sacrificial, é que em Bakhtin o sacrifício coloca aquilo que se regenera ao domínio do útil, portanto, temos um mundo homogêneo (apesar do caráter ambivalente do gesto paródico), enquanto que no pensamento de Bataille aquilo que retorna ao mundo mediante o sacrifício se torna uma “negatividade sem emprego”, isto é, abre-se um espaço ao mundo heterogêneo, disparatado, sem finalidade. Assim, a diferenciação feita por Bakhtin entre a paródia moderna e medieval – “a paródia medieval não se parece em nada com a paródia

⁵⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987, p. 19.

⁵⁷ BATAILLE, Georges. “Le Collège de Sociologie”. In: *Idem. Œuvres complètes*, vol. II. Paris: Gallimard, 1970, p. 367.

literária puramente formal da nossa época. A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora” – não se vincula ao pensamento de Bataille, que compreende a “negatividade sem emprego” como possibilidade de potência. Poderíamos dizer que a paródia em Bataille recusa o limite, assim como rechaça a finalidade enquanto *modus operandi* que rege o mundo homogêneo. Se passarmos a compreender a paródia como gesto sacrificial, então iremos, por outro lado, entender que a sua negatividade também possui força positiva, pois o seu dispêndio de energia produz um desvio, a saber: a paródia não é um produto, já que não se submete à lei da finalidade, mas, sim, um processo, uma eterna repetição que produz diferenças.

Fazer paródia, portanto, é ainda criar possibilidades de sobrevivências de um impossível da linguagem. *Fazer paródia*, em última análise, é não se subordinar a uma determinada origem. O gesto paródico se insere paradoxalmente em um mundo que não o aceita, porém ele está aí permanentemente como ameaça, sacrificando o que não pode ser tocado, para possibilitar, ainda, o confronto de forças heterogêneas.

Em 1927, Georges Bataille publica *L’anus solaire*. O texto assim inicia:

Claro está que o mundo é paródia pura, quer dizer que toda coisa vista é paródia de outra, ou a mesma coisa mas com uma forma que decepçiona. Desde que as frases circulam nos cérebros ocupados em refletir, o mundo chegou à identificação total, pois uma cópula ajuda cada frase a religar as coisas entre si; e estaria tudo visivelmente ligado se um só olhar bastasse à descoberta do traçado inteiro que um fio de Ariadne deixou e conduz no seu próprio labirinto o pensamento.

Mas a cópula dos termos não irrita menos que a dos corpos. E quando a mim próprio exclamo: SOU O SOL, disto resulta uma ereção integral porque o verbo ser é veículo do frenesi amoroso.

Todos têm consciência de que a vida é paródica e uma interpretação lhe falta.

Por isso o chumbo é a paródia do ouro.

O ar é a paródia da água.

O cérebro é a paródia do equador.

O coito é a paródia do crime.

O ouro, a água, o equador ou o crime podem ser enunciados indiferentemente como o princípio das coisas.

E se a origem não lembra o chão do planeta, que nos parece base, mas o

movimento circular que em redor de um centro móvel o planeta faz, um carro, um relógio ou a máquina de costura podem de igual forma ser aceitos na função de princípio gerador.

Os dois movimentos principais são o rotativo e o sexual, de combinação expressa numa locomotiva de pistões e rodas. [...]⁵⁸

Bataille parece nos propor, a partir da paródia, a reativação analógica entre o ser e o cosmo, ao contrário de se apoiar nas generalizações da metáfora. A paródia abre uma perspectiva para o acaso, ou seja, põe em ação uma força heterogênea que traz à tona um *não-saber*, que não é o apagamento do saber, senão, o saber levado ao seu limite: “Assim é que o amor grita na minha garganta: sou o Jesúvio, paródia imunda do tórrido e ofuscante sol”.⁵⁹ Em outro momento, no final dos anos 1943, Bataille escreve *L’Archangélique*. No primeiro poema, “**Le Tombeau**” (“**O túmulo**”), que abre a série, lemos: “O amor é paródia do não amor / a verdade, paródia da mentira / o universo, um alegre suicídio”.⁶⁰ O jogo aberto nessas relações é tanto arriscado quanto necessário: lemos no poema que a verdade é paródia da mentira, mas, por outro lado, o amor é paródia do não amor, e não do ódio, pois este parece existir, de fato, quando a poesia se exime do impossível. Do mesmo modo, não lemos: “A verdade é o contrário da mentira”, mas, sim, a verdade é a paródia da mentira, ou seja, nessa relação há algo que escapa à compreensão, um saber que vai ao limite, realizando uma translação de sentidos entre os dois termos.

Poderíamos dizer com Jaques Derrida que:

A mentira comporta uma manifestação de tipo performativa, implicando uma promessa de verdade, mesmo lá onde ela é traída, a partir do momento em que deseja também criar um acontecimento, produzindo um efeito de crença lá onde não há nada a ser aceito, ou, muito menos, lá

⁵⁸ BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena editora, 1985, p. 12.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 16.

⁶⁰ *Idem*. “*L’Archangélique*”. In: *Œuvre complètes*, tome III. Paris: Gallimard, 1971, pp. 71-96 e pp. 499-558.

onde nada se esgota numa constatação. Simultaneamente, porém, essa performatividade implica a referência a certos valores de realidade, de verdade e de falsidade, que são considerados independentes da decisão performativa.⁶¹

Até o momento, a discussão que estamos construindo procura ressaltar que só é possível compreender a ambivalência da paródia caso nos propusermos a aceitar que algo excede no gesto paródico, ou seja, que algo cai, e que depois da queda é necessário saber lidar com forças contrárias.

Em 1985, Linda Hutcheon publica *A Theory of Parody*, em que discute a paródia como uma espécie de imitação, porém marcada por uma inversão irônica. Aquilo que mais chama a nossa atenção na sua reflexão se dá quando ela percebe que a paródia é uma repetição que provoca distância crítica, destacando muito mais a diferença do que a semelhança. Segundo Hutcheon:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversões são os seus operadores formais principais, e o âmbito de seu *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.⁶²

No entanto, antes da publicação de *A Theory of Parody*, Hutcheon já estava expandindo a sua pesquisa sobre a paródia para outros campos, e não apenas ao da literatura. No ensaio “**Ironie et parodie: stratégie et structure**”, publicado na revista *Poétique*, em 1978, ela vê no procedimento paródico uma homenagem respeitosa e irônica à tradição, destacando, neste sentido, nomes como John Fowles, Borges, Nabókov, Bartók Stravinski, Gustav Mahler, Picasso, Bacon, Godard, Peter Bogdanovich, entre outros. Hutcheon entende a paródia como “um ato de incorporação”, pois pode sobrepor textos literários a roteiros de cinema, a imagens das artes plásticas etc., sendo a paródia “estruturalmente um ato de incorporação”. O artista, por outro lado, “não pode ignorar aquilo que o precedeu”. E acrescenta: “Se o ato paródico é um ato de síntese, a sua função, ou a sua estratégia, é,

⁶¹ DERRIDA, Jacques. *Breve storia della menzogna*. Traduzione Michele Bertolini. Roma: Alberto Castelvechi Editore, 2006, p. 25.

⁶² HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 54.

paradoxalmente, aquela de uma separação, de um contraste. A diferença entre o texto de partida e a sua nova manipulação se torna clara no momento em que são confrontados e contrapostos”, concluindo, portanto, que “a paródia na arte moderna é a atualização realizada dessa diferença irônica”.⁶³

Linda Hutcheon parece tocar em algo análogo ao que discutimos anteriormente em relação ao sacrifício e à paródia nos textos de Georges Bataille, isto é, a paródia entendida como *ato de incorporação*. A paródia apenas se realiza se existir nesse ato o confronto de forças heterogêneas, um corpo a corpo com a linguagem. Porém, essa homenagem aos precedentes não se dá sem violência, sem excesso. Bataille, ao pensar no cadáver como signo da violência, sendo também uma ameaça de contágio, argumenta que “o morto é um perigo para aqueles que ficam. Se eles devem enterrá-lo, é menos para colocá-lo ao abrigo, que para se colocarem, eles mesmos, ao abrigo desse contágio”.⁶⁴

Colocar-se ao abrigo do contágio seria a posição de uma escritura que recorre à paródia para reverenciar o paraíso perdido, ou seja, o mito em seu estado mais apolíneo. Portanto, a paródia não se reduz a uma homenagem complacente com a herança da tradição, e parece ser nesse sentido que Bakhtin, ao contrário de Bataille, lê a negatividade pura e formal da paródia moderna. No entanto, esta não seria justamente o espaço em que há duelo com a tradição? Poderíamos dizer: a literatura moderna põe em funcionamento uma máquina que produz cortes e montagens, contagiando-se também pela força dionisíaca que há no mito.

Continuemos, porém, com cautela. Outro corte com montagem se faz necessário. Furio Jesi, em 1965, publica, na revista *Sigma*, o ensaio “**Parodia e mito nella poesia de Ezra Pound**”. Logo no começo de seu texto, ele faz a pergunta: “Paródia e evocação mítica podem participar uma ao lado da outra da gênese de uma obra poética?”. A resposta à questão é dada logo em seguida:

Hesita-se em dar uma resposta afirmativa, pois o espírito da paródia, irônico e negador, não parece conciliável com a ingenuidade e com a comoção que permitem o aflorar das imagens míticas. E se

⁶³ *Idem*. “**Ironie et parodie: stratégie et structure**”, In: HUTCHEON, Linda, *Poétique*, 36, tradução francesa de Philippe Hamon, 1978, pp. 476-477.

⁶⁴ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 43.

tal hesitação fosse confirmada por um estudioso mais aprofundado, seria necessário concluir que o título do nosso ensaio tem dois termos antitéticos: paródia e mito. Neste caso, teríamos que entender que paródia e mito se alternam na obra poética de Ezra Pound, de tempos em tempos, excluindo-se alternadamente. Também, aquele que faz uma paródia parece, no fundo, não poder descolar-se do objeto parodiado: uma força o induz a não colocar mais a sua confiança nele, fazendo com que siga adiante; outra força impede que ele possa abandonar aquele objeto no esquecimento e no silêncio. A paródia não deve ser entendida, portanto, como uma superação nítida e como um abandono. Ela traz, em todo caso, uma regressão, mesmo que contrariada e polêmica; e no vínculo que liga o parodista ao objeto da paródia é permitido reconhecer a sobrevivência de uma antiga comoção, os rastros do amor com o qual se luta, mas que não pode ser suprimido: a sobrevivência das figuras de um mito contra as quais nos defendemos, mas que não podem ser eliminadas da psique.⁶⁵

Furio Jesi monta a constelação composta por Thomas Mann, Swinburne, Baudelaire, Leopardi, entre outros, para ler os *Cantos* de Pound. Ele argumenta que a paródia nasce naquelas culturas que possuem um passado, e que tais culturas embora percebam que algumas formas desse passado não são mais consideradas possíveis, mesmo assim, elas ainda são amadas. O amor que sentem pelo passado é, no entanto, paradoxal, pois essas culturas também se sentem superiores a ele. Porém, como ressalta Jesi, “o amor por essas sobrevivências não permite abandoná-las”, porque ainda é necessário utilizá-las para provocar o riso. Jesi imediatamente desmonta essa pretensão de superioridade, servindo-se de Baudelaire. Este já tinha percebido que é diretamente proporcional o aumento dos motivos de comicidade naquelas nações que sentem aumentar os seus poderes, ou melhor, assim como destaca Baudelaire, sentem aumentar a “convicção da própria superioridade”.⁶⁶ Poderíamos dizer: o mito dá uma rasteira no parodista ao sentir que o seu amor pelo passado é apenas sentido para

⁶⁵ JESI, Furio. *Letteratura e Mito*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1968, p. 189.

⁶⁶ BAUDELAIRE, Charles. “De l’essence du rire”. In: *Idem. Œuvres*. Paris: Pléiade, 1956, p. 717.

lhe revelar a sua face de superioridade. Bataille não deixa também de perceber essa pretensão: “O amor é a paródia do não amor”.

A regressão arqueológica, no gesto paródico, não resgata aquele objeto que não parece ter mais possibilidade de existência, como algo que foi perdido e que precisa ser imediatamente recuperado. Pelo contrário, a falta está na origem. Há algo que escapa nesse processo. No texto de Jesi, lemos que nos *Cantos* de Pound “os gêneros artísticos não são considerados mais possíveis, pois sobrevivem apenas como ruínas”.⁶⁷ Assim, a paródia nos coloca novamente em contato com sobrevivências míticas muito antigas, as quais estavam recalcadas em nosso inconsciente. Os pontos de insurgência, provocados pelo gesto paródico, nos perturbam, pois ele é também um gesto de alteridade, capaz de nos colocar do lado do Outro, e ao nos colocar diante dele surge uma imagem não especular e não apreensível, ou seja, um resto.

A paródia traz em si a repetição que mantém a potência do outro enquanto outro na repetição diferida em si mesma. Tomemos, a título ilustrativo, os casos que aqui nos ocupam: o de Elsa Morante e o de Macedonio Fernández. Costuma-se dizer que o *Museo de la Novela de la Eterna* é uma paródia do *D. Quixote* de Cervantes. No caso da escritora italiana, que *Menzogna e Sortilegio* é uma paródia de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Ou, quando ela mesma insere como subtítulo de *Edipo a Colono* o termo “paródia”, será que não há também um desvio de sentido? Furio Jesi nos indica outro desvio: “Quando o poeta supera a paródia e alcança a força que jaz no fundo do mito, torna-se um defensor da vida que está implícita no germe da morte do mito, pois o mito é sempre símbolo de morte e de renascimento”.⁶⁸

Portanto, se devemos entender a paródia não como uma estratégia formal discursiva, mas como uma máquina temporal, cabe ativar e proliferar a série de imagens que ela pode nos fornecer a partir das escrituras de Macedonio Fernández e de Elsa Morante.

⁶⁷ JESI, Furio. *Letteratura e Mito* (1968, p. 209).

⁶⁸ *Ibidem*, p. 211.

- *Imagens não especulares*

Argumentamos anteriormente que a regressão arqueológica operada a partir de uma escritura não busca uma origem, pois em seu lugar há uma falta impossível de ser preenchida. No entanto, a escritura investe muita energia ao se deparar com esse sintoma, com essa queda, e para conseguir lidar com essa angústia, às vezes, cai na tentação de construir uma imagem substancialmente especular da origem. Neste sentido, aquilo que se dá a ver é um trabalho de mimese, de transparência representativa, de univocidade. E é contra essa concepção que podemos ler, no século XX, uma série de pesquisas realizadas em diversos campos. Na arte, poderíamos fazer referência aos surrealistas, na literatura, por exemplo, ao esforço de Samuel Beckett, ao tentar desarticular a soberania do olhar, ou em Georges Bataille, com suas reflexões sobre a soberania e o erotismo. Poderíamos também fazer referência à investigação de Georges Didi-Huberman, que questiona toda uma tradição que monta uma semiologia iconológica como fundamento inequívoco de suas investigações, tal como a elaborada por Erwin Panofsky, o qual compreende a representação como espelho das coisas e a história da arte como disciplina humanística, fundada em certezas em relação ao seu objeto, ou seja, a arte.

Assim, cabe nesse percurso, ou melhor, nessa *translação* de leituras, realizar uma montagem de diferenças com o intuito de se investigar “a doutrina das semelhanças”, ou “a faculdade mimética”, para dizer com Walter Benjamin, que há entre linguagem e imagem. A tarefa é fazer com que as escrituras de Elsa Morante e de Macedonio Fernández possam agir, ao mesmo tempo, em ritmos alternados e sobrepostos. Essa é uma questão de método. E colocar esse método em ação é uma questão de fazer conviver, mesmo que em estado de luta, tempos mais disparatados possíveis, rompendo com uma concepção cronológica de tempo. Dito isto, ressaltamos que a investigação da presente tese, entre as escrituras de Macedonio e de Elsa, não se realiza como pesquisa de literatura comparada – temos sempre a sensação de que esta está sempre muito mais voltada às semelhanças entre dois universos literários, ou seja, estando sempre mais propícia ao apaziguamento de forças, ou, até mesmo, à determinação pungente de uma força sobre outra –, mas, sim, como confronto que abre espaço para outros saberes, já que a literatura, tal como a compreendemos, não é nunca ensimesmada. Ao contrário, ela vive se contaminando e contaminando outros campos de conhecimento, talvez porque

reconheça a necessidade de tal contágio. O seu gesto é de abertura. Porém, esse gesto potencializa-se quando o seu movimento se dá em direção ao outro, sem passividade, pois tanto a escritura quanto a leitura podem ser tocadas pela vertigem. Poderíamos dizer com Macedonio: escrituras e leituras de *mareo*.

Didi-Huberman em “**L'histoire de l'art comme discipline anachronique**”, que abre *Devant Le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, argumenta que:

Diante de uma imagem, por mais recente e contemporânea, o passado, ao mesmo tempo, nunca deixa de se reconfigurar, pois aquela imagem se torna pensável apenas em uma construção da memória e da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, precisamos reconhecer com humildade que ela provavelmente irá sobreviver, ao contrário de nós, pois somos o elemento frágil, passageiro, e que é a imagem o elemento futuro, o elemento da duração. A imagem tem com frequência mais memória e mais devir do que aquele que a observa.⁶⁹

Nessa passagem, encontramos um argumento que é importante para nossa pesquisa: contrapor a noção de existência/inexistência àquela de possibilidade/impossibilidade. As imagens podem até sobreviver, ao contrário de nós, porém a leitura que se abre paradoxalmente na reflexão de Didi-Huberman indica, por outro lado, o contrário do afirmado acima, pois a imagem apenas “será aberta”, trazendo à tona seus resíduos de memória, no mesmo momento em que ela for lida para além do nunca escrito, tomando distância e proximidade de outras imagens, de outros textos, de outros leitores, todos sempre por vir. O elemento frágil, assim, é recíproco: hospitalidade com hostilidade.

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “**La Storia dell'arte come disciplina anacronistica**”. In: *Idem. Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Traduzione Stefano Chiodi. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2007, p. 13.

- *Máquinas de fazer paródia*

Giorgio Agamben, no ensaio “**Paródia**”, em *Profanações*, faz uma diferenciação entre paródia e ficção, compreendendo esta como o oposto simétrico daquela. Agamben diz que “de fato, a paródia não põe em dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto – este, aliás, é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância”.⁷⁰ Portanto, lidar com a angústia do real parece ser um dos confrontos insuportáveis, mas necessários, do gesto paródico. Nessa relação indesejável, Agamben destaca que “ao *como se* da ficção, a paródia contrapõe seu drástico *assim é demais* (ou *como se não*). Por isso, se a ficção define a essência da literatura, a paródia se põe, por assim dizer, no limiar dela, obstinadamente estendida entre realidade e ficção, entre a palavra e a coisa”.⁷¹ Portanto, a paródia parece confrontar a suposta pretensão autonomista da literatura compreendida enquanto sistema, ou seja, ela pode fechar-se no literário.

Outro ponto a ser destacado é sua posição entre “a palavra e a coisa”, ou seja, se a paródia afirma sua posição drástica e dramática nesse jogo é porque deseja provocar uma mancha em seu objeto. Este passa a ser procurado em outros lugares, dada a falta que se encontra na origem. O *como se* da ficção parece querer indicar uma imagem especular, apreensiva, como uma espécie de metáfora.⁷² Como Jacques Lacan argumenta, em *O Seminário, livro 7: a ética na psicanálise*,

⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 46.

⁷¹ *Ibidem*, p. 46.

⁷² Maria Gabriela Llansol em “**A escrita sem impostura**” – entrevista com Lucia Castello Branco, publicada em *Boletim/CESP*, v. 13, 1993 – diz: “Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou *não é*. Não existe o *como se*. O que escrevo é uma narrativa, uma só narrativa que vou partindo, aos pedaços”. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 48. Interessante confrontar a postura de Llansol em relação ao “como se” com aquela de Maurice Blanchot, no ensaio “**Kafka e a Literatura**”. Blanchot argumenta que “a arte é um *como se*. Tudo se passa como se estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a ser de fato e por isso não nos proíbe o avançar”. In: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 25.

“Das Ding situa-se em outro lugar”.⁷³ A Coisa está sempre oculta, e para que possamos criar possibilidades de aproximação, não de revelação, é necessário buscá-la por via do significante.

Dito isto, agora é necessário percorrer uma rede de significantes com o intuito de pensar por que na escritura de Elsa Morante estava tão presente a paródia. O procedimento seria o de desestabilização da ficção? Em última análise, estaria a sua escritura parodiando a própria literatura? Segundo Agamben, “parodiar a ficção (é a vocação de Elsa)”.⁷⁴

Nas narrativas de Elsa Morante escuta-se um balbucio de vozes provenientes de muitas escrituras. A lista de referências é grande, citá-la seria uma maneira de apreendê-la como um todo. Suas narrativas hospedam aqueles que, por sua vez, as hospedam.⁷⁵ Em “**Glória, Heróstrato e o esposo lunático**”, um dos textos que compõe a rubrica “**Rosso e Bianco**” da revista *Il Mondo* (1950-1951), lemos:

Que Glória é uma senhora infiel, inquieta, cheia de energia e de contradições já se sabe há séculos. Sabe-se também que ela nem sempre respeita as cortesias. Às vezes, nem sequer sente vergonha de cortejar quem não se interessa por ela, e mais frequentemente, ao contrário, despreza quem a adora, quem venderia a alma por ela, quem

⁷³ LACAN, Jacques. *Seminário, livro 7: a ética na psicanálise*. Tradução Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 60.

⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações* (2007, p. 46).

⁷⁵ DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. Tradução Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. Derrida cita os diálogos platônicos (mais especificamente a Apologia de Sócrates) e argumenta sobre a questão da língua do hospedeiro e do hóspede. Segundo ele: “A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós? Se ele já falasse a nossa língua, com tudo o que isso implica, se nós já compartilhássemos tudo o que se compartilha com uma língua, o estrangeiro continuaria sendo um estrangeiro e dir-se-ia, a propósito dele, em asilo e em hospitalidade? É este paradoxo que vamos precisar” (2003, p. 15). Assim, Derrida coloca uma questão fundamental para a nossa investigação: a paródia é acolhimento ou hostilidade? O termo *hostis*, em latim, significa, ao mesmo tempo, *hóspede* e *hostil*. Portanto, a hospitalidade, em princípio, parece não estar nem naquele que hospeda, nem no estrangeiro, mas na atitude de um acolher o outro. O hóspede se torna, desse modo, hospedeiro e vice-versa.

beijaria o chão por onde passa. Não há nada pior.⁷⁶

Elsa Morante, nessa mesma rubrica, irá publicar o texto “**As personagens**”, que é fundamental para compreendermos como a sua escritura coloca em movimento o gesto de parodiar a ficção. Nesse pequeno texto há três personagens fundamentais: o Grego da idade feliz (Aquiles), D. Quixote e Hamlet. A partir deles são produzidos os híbridos por enxertos: “Naturalmente, como já mencionamos, dessas três personagens-attitudes fundamentais se originam os híbridos, produzidos por enxertos, derivações e contaminações”.⁷⁷ O significante, em italiano, “*innesti*” [enxertos], nos permite fazer analogia com um procedimento científico realizado tanto em cirurgias plásticas quanto nas experiências com vegetais. Quando se enxerta um tecido de pele de um indivíduo em outro, por exemplo, aquele que está sendo enxertado irá ser absorvido no corpo do outro (ou não), portanto, o que era “original” passa a ter um corpo outro, e nessa nova composição de tecido original com tecido enxertado aquilo que se revela passa a ser resultado de uma ocultação. Assim, parece não existir contradição no princípio de indiscernibilidade.⁷⁸ Porém, o significante “derivação” que lemos ali não se choca com os termos “enxerto” e “contaminação”? O intuito é saber se, mesmo na utilização de significantes como na série enxerto-derivação-contaminação, há nessa translação uma contradição, ou se o que está em evidência é uma contrariedade. O corte com aqueles dois termos se dá com o significante “derivação”, ou seja, há uma sintaxe que os correlaciona. Quando se diz “derivação”, postula-se uma “origem”. Lemos em seguida:

⁷⁶ MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica*. Milano: Adelphi, 1987, p. 3.

⁷⁷ “Assim, Orestes é uma combinação de Aquiles, D. Quixote e Hamlet. O mesmo pode-se dizer de Werther. Raskolnikov é uma contaminação entre Hamlet e D. Quixote. Adolphe é um D. Quixote enxertado em Hamlet. Oblomov é um D. Quixote enxertado em Hamlet, que queria ser o Grego da idade feliz” (*Ibidem*, p. 13).

⁷⁸ NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Traducción Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu Buenos, 2006, p. 32. Nancy escreve que “el intruso está en mí, y me convierto en extranjero para mí mismo [...]. Pero el hecho de convertirme en un extranjero para mí mismo no me acerca al intruso. Parecería, más bien, que se hace pública una ley general de la intrusión. Jamás hay una sola: ni bien se produce, comienza a multiplicarse, a identificarse en sus diferencias internas renovadas”.

Apesar das inevitáveis diferenças devidas ao costume e ao clima, e apesar das muitas aparências, ou completamente opostas (Júpiter também gostava de se encarnar, às vezes, num touro, às vezes, num cisne e, às vezes, numa nuvem), os heróis dos poemas, tragédias, ou romances, não são nada mais do que novas ou encarnações precedentes (ou, senão, derivações) das personagens aqui citadas.⁷⁹

“Encarnar-se numa nuvem” é, ao mesmo tempo, *desfigurar-se*, já que se está em movimento constante, sendo a nuvem a imagem da *errância*. Talvez essa seja a premissa de uma origem não compreendida como gênese, tal como Walter Benjamin ressaltaria em *Origem do drama barroco alemão*. O conceito de origem, segundo Benjamin, surge do processo de “vir-a-ser”, e quando advém logo desaparece. Para Benjamin, a origem não aponta uma identidade, mas, ao contrário, assinala um movimento.⁸⁰

Aos olhos de um observador que se encontra à procura de representações bem-sucedidas, “**As nuvens**” de Andrea Mantegna (1431-1506) seriam exemplares? Elas parecem ser esculpidas na pedra, impressionando-nos por sua plasticidade misteriosa, já que ocultam algo que se encontra paradoxalmente presente em suas formas. Mantegna relaciona, assim, *imaginatio* com *phantasia*. Segundo o filósofo Maurizio Ferraris, em *L’immaginazione*:

Em sentido específico, *imaginatio* é a faculdade que apreende as formas tomadas do *sensus communis*; *phantasia* é, ao contrário, a faculdade que reagrega os fantasmas apreendidos pela *imaginatio*. Em outros termos, se *imaginatio* matiza, por um lado, a percepção e a memória (que se diferencia pelo caráter voluntário), *phantasia* parece absolver, de forma degradada, as

⁷⁹ MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica* (1987, pp. 12-13).

⁸⁰ Segundo Walter Benjamin: “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese [...]. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história”. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 67-68.

mesmas funções de composição e de decomposição que pertencem ao conceito. A *imaginatio* representa o homem e o cavalo, a *phantasia* compõe o centauro.⁸¹

Encarnar-se numa nuvem, portanto, coloca o problema da relação entre visibilidade/invisibilidade. Como algo irrepresentável pode vir a ser uma representação? Nas nuvens de Mantegna podemos reconhecer figuras, como é o caso da terceira tela dos *Trionfi di Cesare* (fig. 5), ciclo composto por nove telas, entre os anos 1485 e 1492, e o de *Trionfo della Virtù* (1502), em que podemos ver dois perfis de figuras masculinas delineados nas nuvens (fig. 6). O que chama a nossa atenção, tal como Ronald Lightbown destacou no livro *Mantegna*, é que essas aparições nas nuvens não surgem em nenhuma outra obra do Renascimento: “As nuvens figuradas não aparecem em nenhuma outra obra do Renascimento, e na obra de Mantegna testemunham um aspecto curioso e onírico da sua fantasia, normalmente voltada a formas escultóricas bem definidas”.⁸²

⁸¹ FERRARIS, Maurizio. *L'immaginazione*. Bologna: Il Mulino, 1996, pp. 9-10.

⁸² LIGHTBOWN, Ronald. *Mantegna*. Traduzione Mary Archer. Milano: Mondadori, 1986, p. 93.



Fig. 5: Andrea Mantegna, *Il Trionfo di Cesare*, Palácio Real de Hampton Court, Londres.



Fig. 6: Andrea Mantegna, *Trionfo della Virtù*, Palácio Real de Hampton Court, Londres.

Desse modo, essas aparições no movimento das nuvens parecem indicar uma investigação de Mantegna acerca do caráter pictórico de uma obra a partir de sua própria realização, ou seja, há, neste caso, algo que será muito peculiar das artes modernas, as quais realizam uma determinada operação mostrando como ela funciona por dentro. Segundo Hubert Damisch, em *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Mantegna percebe que a relação entre visível e invisível, representável e irrepresentável, traz em si “*quae pingere non possunt*, aquilo que não pode ser pintado [...]: o fogo, os raios de luz, o temporal, o raio, a nuvem; mas também os sentimentos, os afetos e até mesmo a voz”.⁸³

⁸³ DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972, pp. 27-29.

Retomemos a questão das “personagens fundamentais”, em Elsa Morante. O seu procedimento de leitura e de montagem, ao observar que Oblómov é um D. Quixote enxertado em Hamlet, é um procedimento de sintaxe, que mais do que determinar derivações provoca uma espécie de *ex-camação* de uma personagem em outra, isto é, uma personagem deixa vestígios em outra, não sendo mais possível saber quem é quem. A leitura desse acontecimento é profundamente parcial, já que estrábica. A realização dessas metamorfoses por enxertos recoloca o problema da força que surge da *bio*(grafia) de cada uma dessas personagens. Estas são, ao mesmo tempo, reunião e dispersão, tal como o arquivo que se monta a partir do cruzamento que elas mesmas operam. A relação entre essas personagens não se esgota nessa translação de corpos, pois cada uma delas irá se confrontar com as três atitudes que o homem pode ter no momento em que se depara com a realidade, a saber:

1) *O calcanhar de Aquiles*, ou *o Grego da idade feliz*: para ele, a realidade se mostra viva, fresca, nova e absolutamente natural; 2) *D. Quixote*: a realidade não o satisfaz e lhe inspira repugnância, então procura salvação na ficção; 3) *Hamlet*: a realidade também lhe inspira repugnância, mas não encontra salvação, e, no final, decide não ser.⁸⁴

Em "As personagens" há um procedimento análogo ao das nuvens de Mantegna, pois essas personagens deixam de possuir uma identidade para se tornarem *errâncias*, ou se quisermos dizer com Derrida, elas se tornam *restâncias*. Se “Oblómov é um D. Quixote enxertado em Hamlet, que queria ser o Grego da idade feliz”, isso significa que a sua imagem é borrada ao ser enxertada em outra imagem, que por sua vez deseja ser outra, sofrendo um processo de metamorfose não apenas na sua imagem, agora transformada em “nuvem antropomórfica”, mas também em seus sentimentos, dada a contaminação que sofre diante da compreensão da realidade. No caso de Oblómov, ele passa a sentir repugnância da realidade, sem possibilidade de salvação, embora deseje a realidade viva, absolutamente natural de Aquiles. Poderíamos conjecturar: as três personagens fundamentais são frutos da *imaginatio*, de acordo com a reflexão de Maurizio Ferraris, enquanto o resultado do enxerto de uma personagem em outra, que, no entanto, deseja ser uma terceira, é

⁸⁴ MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica* (1987, p. 12).

resultado de uma *phantasia*. Mas, neste caso, as três personagens fundamentais já não seriam elas mesmas resultado desse confronto entre *imaginação* e *fantasia*? E, ainda, como lemos em "As personagens": "Entre todos os livros possíveis, preferimos aqueles (sejam estes romances ou tragédias, poemas épicos ou de cavalaria etc.) que nos levam ao encontro de personagens vivas (embora imaginárias) e que nos narram os acontecimentos humanos".⁸⁵

As narrativas de Elsa Morante foram muito comentadas em jornais e revistas italianas, durante quatro décadas, por escritores e críticos literários, como Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Pier Paolo Pasolini, Cesare Garboli, Franco Fortini, Giacomo Debenedetti, Giorgio Agamben etc. Em seus textos críticos podemos ler uma série de questões acerca da literatura de Elsa, mas iremos ainda dar destaque às personagens, pelo fato de elas suscitarem argumentos que são importantes à nossa investigação.

Pier Paolo Pasolini publica, na revista *Tempo*, o artigo "**La gioia della vita: la violenza della storia**", no qual ele analisa o livro *La Storia* (1974), sob vários aspectos. Ele divide o livro, que somam 661 páginas, em três livros, nomeando o terceiro de "livro das mortes" (considerado por ele como o mais bonito). Segundo Pasolini:

Nesse interminável capítulo do romance, todas as personagens são declamadas improváveis, irrealis, portanto, maneiristas. Puro maneirismo é a infância de Ueseppe. Puro maneirismo é a juventude de Nino; puro maneirismo, o mal-humor de Davide etc. Elsa Morante não "representa" nessas personagens a vida, mas, de fato, a celebra: sem, no entanto, (segundo a minha opinião) ter meditado muito sobre essa ideologização e, por conseguinte, sobre o seu projeto narrativo.⁸⁶

Pasolini questiona se as personagens em *La Storia* são, de fato, personagens, ou se são autômatos, destacando que as suas falas não correspondem à sua realidade sociolinguística: "A fala de Davide não tem correspondência em nada: o rapaz se apresenta como bolonhês, mas, na realidade, é mantovano, e fala uma espécie de vêneto".⁸⁷

⁸⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁸⁶ PASOLINI, Pier Paolo. "**La gioia della vita: la violenza della storia**". In: *Tempo*, Roma, a. 36, n. 30, 26 luglio 1974, pp. 77-78.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 78.

Franco Fortini, no artigo “**Elsa Morante: Grande solitaria (L'ara del cielo e le porte d'inferno)**”, publicado em *Questioni di Frontiera*, diz que “as suas personagens são sempre *criaturas*, portanto divididas entre corpo e espírito. Até quando pôde ela atenuou a contradição, ou com o idílio dos jovens belos e ricos, ou com as suas sempre esplêndidas partes *cômicas*”.⁸⁸ Fortini vê, por exemplo, em *Aracoeli* (1982), uma copresença entre “um universo de relações sobrenaturais e outro de causalidades biológicas ou psíquicas”.⁸⁹

Natalia Ginzburg, no artigo “**I personaggi di Elsa**”, publicado no caderno “Corriere Letterario”, do jornal *Corriere della Sera*, escreve que:

Em *A História* estão em confronto de igualdade os animais e os homens. Os diálogos maravilhosos entre Useppe e a cadela, quando essa lhe evoca os seus filhotes mortos. [...] Se pensamos nas personagens do romance, pensamos, de fato, nos homens e nos animais, na cadela Bela, ou em Davide Segre, ou no cão Blitz, ou em Eppetondo, ou na gata Rossella, ou em seu desaparecimento ou morte, com igual medida de dor e de amor. Isso nos parece completamente natural, e apenas após um tempo nos damos conta de que no passado nunca tinha ocorrido algo semelhante.⁹⁰

Nas três referências percebemos que há *leituras díspares* entre Pasolini, Fortini e Ginzburg, acerca das personagens das narrativas de Morante. Pasolini questiona se elas são personagens reais, ou se são autômatos; Fortini as chama de *criaturas* (no entanto, perceba-se, divididas entre corpo e espírito); Ginzburg traz à tona uma reflexão que liga o humano ao animal, colocando-os em uma mesma linha de tensão, já que ambos sentem e sofrem igualmente os poderes autoritários do entreguerras e da pós-Segunda Guerra Mundial. Porém, esse retorno do esquecido, do animal, nas narrativas de Elsa Morante, parece fazer uma regressão arqueológica ainda mais radical, com o intuito de estabelecer contato e confronto com os horrores do seu presente.

⁸⁸ FORTINI, Franco. “**Elsa Morante: Grande solitaria (L'ara del cielo e le porte d'inferno)**”. *Corriere della sera*, Milano, 14 novembre 1982, p. 5.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁹⁰ GINZBURG, Natalia. “**I personaggi di Elsa**”, “Corriere Letterario”, *Corriere della Sera*, Milano, 21 luglio 1974.

Importante não nos esquecermos de que Elsa Morante admirava profundamente o universo de Franz Kafka.⁹¹ De acordo com Alfonso Berardinelli, no universo da escritora “há um Kafka obscuro que se veste com várias cores e com vários vestidos”.⁹² Em *La Storia*, lemos: “As visitas de Iduzza e de Ninnarieddu, durante o verão, restituíam a Giuseppe Ramundo aquela vivacidade de cão alegre, que parecia ser eterna nele, mas que ao contrário, nos últimos anos, ia diminuindo cada vez mais”.⁹³ Ou, quando lemos na passagem: “Como em geral acontece com as criaturas primitivas, os nomes agiam sobre Bella com uma ação pronta e secreta”.⁹⁴ Ou seja, Giuseppe e Bella [a cadela] terão igualmente o mesmo fim, não sendo apenas ele condenado ao regime do esquecimento. Walter Benjamin, ao escrever seu ensaio sobre Kafka, em 1934, não deixará igualmente de ressaltar que:

O esquecido – com esta noção encontramos-nos num umbral ulterior da obra de Kafka – nunca é puramente individual. Cada particular objecto de esquecimento confunde-se com o esquecido da pré-história, com ele entrando em inumeráveis combinações, variáveis, incertas, que dão sempre origem a novos abortos. [...] Para Kafka, o mundo dos seus antepassados, tal como o universo dos factos que para ele realmente contavam, era literalmente imperscrutável, e não há dúvida de que o referido mundo, à semelhança daquele que os primitivos adoravam nas suas árvores

⁹¹ No *Diario 1938*, de Elsa Morante, lemos a passagem: “O artista dos sonhos conhece, na verdade, a sua profissão. Conhece até mesmo as pequenas astúcias, *os feitos*. Assim, para conseguir me dar a mais forte sensação da morte, coloca próximo a Kafka, a este meu caro, consciente e trágico, o estúpido Filippo S., que nunca vejo, em quem nunca penso, mas que encarna a humanidade inconsciente, farta, completamente tomada por seus cálculos cotidianos e pelos seus problemas práticos idiotas. Este sonho é, sem dúvida, a morte, a tristeza mascarada. Agora, K., num certo momento, se confundia comigo mesma (aquele vestido de jovem, florido, aquele pano preto que coloco na cabeça). Era eu, portanto, que morria?”. In: MORANTE, Elsa. *Diario 1938*. Torino: Einaudi, 1989, p. 42.

⁹² BERARDINELLI, Alfonso. “Dieci punti sul Novecento Italiano”. In: *Idem. Casi Critici: dal postmoderno alla mutazione*. Macerata: Quodlibet, 2007, p. 40.

⁹³ MORANTE, Elsa. *A História*. Tradução Wilma Feitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Círculo do Livro, 1981, p. 41.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 419.

totêmicas, aponta para baixo, para o reino das bestas. Aliás, não é só em Kafka que os animais são depositários do que se esqueceu.⁹⁵

Em relação à argumentação de Pasolini, Elsa Morante, alguns anos antes, em 1959, ao participar de uma pesquisa sobre o romance, realizada pela revista *Nuovi Argomenti*, e da qual Pasolini viria a se tornar codiretor, alguns anos mais tarde, juntamente com Alberto Carocci e Alberto Moravia, já se mostrava contrária à noção de apreensão direta da realidade falada por um autômato:

A função do romancista não se reduz à gravação da crua realidade falada (para isso seria necessário apenas um magnetofone); no entanto, ele encontra motivação na expressão da verdade humana, restituída pelos seus diálogos reais. Não existe coisa mais irreal (e, aliás, espectral) do que uma voz “registrada verdadeiramente”, decaída e morta, recitada por um autômato. E não existe coisa mais real, e para sempre viva, do que um diálogo qualquer entre amantes italianos junto à Corte de Parma, referido no diálogo francês stendhaliano, ou seja, por Stendhal, seu inventor. Na realidade poética, característica do romance, um diálogo para ser realmente verdadeiro precisa ser inventado. A transcrição documentária de uma realidade praticamente auditiva corre o risco de

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *Kafka*. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1987, pp. 46-47. Franco Rella, relendo Proust em confronto com Kafka e vice-versa, chama a atenção para a constante fuga em direção ao não humano que há nas narrativas de Kafka, por exemplo, em “Josephine”, “Investigações de um cão”, “Odradek”: “O confin entre humano e animal foi apagado, o confin entre humano e coisa se reduziu, sendo quase apagado. Entra-se em um espaço limiar que se reduziu a um *quase nada*”. In: RELLA, Franco. *Scrittura estreme*. Milano: Feltrinelli, 2005, p. 113. Raúl Antelo também irá ressaltar, quando discute a problemática da imagem em Carl Einstein, no grupo de Bataille, de *Documents a Minotaure*, que “em um ensaio dedicado à obra de Kafka, Benjamin aponta a atração que o escritor tcheco também sentia pelas formas primitivas, as imagens, extraídas do mundo proto-histórico de Bachofen. O fato de esse mundo das hetairas estar atualmente esquecido não significa, para Benjamin, que ele não aflore no presente. Antes, ao contrário, ele se encontra presente em função, justamente, desse esquecimento”. In: ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 167.

ser reduzida, na página de um romance, a uma larva apagada que não diz nada.⁹⁶

Em 1964, também alguns anos antes do seu texto crítico sobre *La Storia*, Pasolini, em “**Novas questões linguísticas**” – conferência ministrada por ele em várias cidades italianas – faz uma diferenciação, pelo uso da língua, nas narrativas dos escritores italianos do século XX, e não deixará de perceber a singularidade na relação de Elsa Morante com aquilo que ele chama de *italiano médio*:

Muito particular é a relação de Elsa Morante com o italiano médio: este ocupa, poderíamos dizer, todos os níveis acima da linha média, desde o nível que tange a língua mediana, até o excelso ocupado pelos escritores do estilo *sublimis*. Morante aceita, de fato, o italiano enquanto corpo gramatical, ou sintático místico, prescindindo da literatura. Ela põe a gramática em contato direto com o espírito. Não tem interesses estilísticos. Finge que o italiano existe, e que é a língua que o espírito lhe propõe neste mundo para se exprimir. Ignora todos os seus elementos históricos, seja enquanto língua falada ou língua literária, e só lhe colhe o absoluto. Portanto, também o seu italiano é pura ficção.⁹⁷

⁹⁶ MORANTE, Elsa. “**Sul romanzo**”, In: *Idem, Pro o contro la bomba atomica*, 1987, pp. 58-59. O ensaio foi publicado em *Nuovi Argomenti*, Roma, n. 38/39, mai/ago 1959, p. 22.

⁹⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. Tradução Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1986, pp. 21-22. Pasolini faz uma diferenciação do uso da língua na literatura do século XX, sendo esta “geometricamente composta de três correntes: a média, onde só tem lugar a literatura puramente escolástico-acadêmica (isto é, a que conserva a irrealidade fundamental do italiano como língua média burguesa); a superior, que produziu uma literatura posteriormente classificável de sublime a hiper-linguística, e a inferior, com suas literaturas naturalístico-realístico-dialetais” (*Ibidem*, p. 19). “Nuove questioni linguistiche” foi publicado posteriormente em: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. A cura di Walter Siti e S. De Laude. Tomo I. Milano: Mondadori, 1999, p. 1251. Berardinelli aponta uma contradição na leitura de Pasolini, pois “estende à língua literária de Elsa Morante os seus problemas, linguísticos e estilísticos, completamente distintos. Pasolini se contradiz, parece-me, pelo único fato de falar de níveis linguísticos (médio, alto, com exclusão do nível baixo) quando depois afirma que, para Elsa Morante, o italiano é um *corpo gramatical e sintático místico*, ou seja, algo, suponho, entre

Elsa Morante, em sua conferência “**Pró ou contra a bomba atômica**”, realizada em 1965, isto é, um ano após a conferência de Pasolini sobre as “**Novas questões linguísticas**”, dirá que todo escritor, independente de que seja sujo, feio, beberrão, não pode se esquivar:

Da atenção, da honestidade e do desinteresse. E todo o resto será literatura. Aliás, a propósito, que tipo de linguagem precisará utilizar? Dialeto, fala mecanizada, uma *koiné*? Qual estilo, quais semantemas, qual característica tipográfica? Pró ou contra as letras maiúsculas? Pró ou contra a pontuação? No entanto, deixem-no escrever como queira, porque o primeiro inventor das linguagens sempre foi ele! Por que aborrecer agora um homem com tais problemas (que interessam muito mais aos linguistas, aos filólogos, e assim por diante?). Aqui, trata-se de ser *pró ou contra a bomba atômica*! Contra a bomba atômica está a realidade. E a realidade não tem necessidade de pré-fabricar para si mesma uma linguagem: fala sozinha. Até mesmo Cristo disse: Não se preocupem com aquilo que vocês dirão, ou como dirão. É a realidade que dá vida às palavras, e não o contrário.⁹⁸

“É a realidade que dá vida às palavras”, ou seja, a questão, aqui, não trata da possibilidade, ou da impossibilidade, de realizar a mimese da linguagem usada na realidade. O percurso realizado até o momento nos indica que as personagens das narrativas de Elsa Morante não são uma cópia de seres reais, não se tratando, portanto, de imitação da *physis*. Elas se inscrevem na linguagem, submetidas a um processo constante de metamorfose. Desse modo, cabe muito mais investigarmos a *mimetização* que se dá na *poiesis* de sua escritura.

o corpo encarnado (a língua realmente de uso) e a essência angélica (a utopia linguística pessoal da escritora, o modelo ideal com que se mede e se orienta o seu trabalho de escritura). Mas em um corpo linguístico *místico* não se realizam mais movimentos do baixo ao alto, porque ambos níveis participam igualmente de uma mesma sublimação (eis, entre outras coisas, porque, em Elsa Morante, há humorismo, às vezes, ironia, mas não há comicidade: isto é, a explosão, revoltosa ou constringida, do estilo baixo retomado contra a seriedade fictícia do estilo alto). In: BERARDINELLI, Alfonso. *Casi Critici: dal postmoderno alla mutazione*. 2007, p. 123.

⁹⁸ MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica*, 1987, pp. 116-117.

Franco Rella, em “**La mostruosa pericolosità della parola**”, argumenta que o pacto existente entre *cosmo* e *logos* foi rompido na modernidade e que “a ruptura desse pacto, que direcionou a representação no Ocidente a partir de Platão, impõe uma responsabilidade nova e terrível, pois torna a palavra, assim como escreveu Benn, em algo terrível e monstruoso”.⁹⁹ Portanto, o gesto ainda parece ser o de rabiscar traços sobre o papel com matéria viva, dobrá-los, deixar o tempo se inscrever novamente sobre a matéria, pois quando o abrirmos, desfazendo as dobras, nós perceberemos que algo esteve ali, deixando rastros de vida. Aliás, as *dobras* deixam *vestígios*.

A falta na origem dá acesso ao outro, e desejar o outro é desejar essa falta. Essa nova responsabilidade diante da ruptura com o pacto mimético parece nos sugerir uma espécie de tradução subjetiva dessa falta.

No prólogo “**Novela de los personajes**”, em *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, lemos como são constituídas as suas personagens: “Todo *personaje* medio-existe, pues nunca fue presentado uno del cual la mitad o más no tomó el autor de personas de *vida*”.¹⁰⁰ O sonho tem um papel importante nesse processo, ou melhor, o sonho será o deslize perpétuo, a partir do qual a personagem não se crê original, já que sonha ser personagem. O sonho, portanto, inscreve a personagem numa ambivalência: ela acredita na não existência ao mesmo tempo em que acredita na existência, mas sempre através da experiência do *sentir-se sonhado*:

Por eso hay en todo personaje una incomodidad sutil y agitación en el “ser” de personaje, como andan por el mundo algunos humanos que un novelista usó parcialmente para personaje y que sienten una incomodidad en el “ser” de vida [...]. Ser personaje es soñar ser real [...]. Sólo el arte realista que no es belarte, el arte de Ana Karenina, Madame Bovary, Quijote, Mignon, carece de “personajes”, es decir, éstos no sueñan ser, porque creen ser copias.¹⁰¹

⁹⁹ RELLA, Franco. “**La mostruosa pericolosità della parola**”. In: *Idem. Confini: la visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*. Bologna: Edizioni Pendragon, 1996, p. 12.

¹⁰⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 44.

¹⁰¹ *Ibidem*, 2007, p. 44.

As duas inscrições na linguagem, “todo personaje medio-existe” e “ser personaje es soñar ser real”, abrem espaço para um debate, do qual não podemos nos esquivar, em relação ao modo como vários críticos literários se posicionaram a respeito da escritura de Macedonio. Em vários textos, lemos a crítica de Macedonio em relação à arte realista, que se utiliza de cópias para causar ilusão de realidade no espectador e no leitor. Para Macedonio, a arte é emoção, cujo objetivo é provocar no leitor estados psicológicos por meio de técnicas indiretas, ao contrário das técnicas diretas, tais como a cópia e a imitação.

Por volta dos anos 1927, Macedonio escreve “**Para una teoría del arte**”, em que fundamenta o seu desejo por uma “Belarte”. No entanto, aproximadamente desde 1921 o seu interesse por refletir sobre uma experiência estética encontra-se cada vez mais presente em suas notas e cadernos. Logo no início desse texto, lemos: “Belarte debe llamarse al Arte, para excluir netamente la sensorialidad, cuyo oficio y cultivo debe llamarse Culinaria. Yo propondría como mejor nombre del Arte el de Autorística”.¹⁰² Desse modo, toda arte que opera por associação direta (*cópia, imitação*) provoca alucinações de realidade no leitor. Este, ao ler um romance, por exemplo, vive as experiências da narrativa *como se* fossem reais. O leitor se comove ao ouvir de uma personagem que se pergunta: “E agora o que será de mim?”. Para Macedonio, todas “las tentativas de alucinación de realidad en el Realismo son eficaces, pero no artísticas; al contrario, parece que van directamente contra el Arte que es por esencia lo sin realidad, lo limpiamente inauténtico”.¹⁰³

O escritor monta, assim, uma série de procedimentos artísticos em suas escrituras, para ir de encontro à arte mimética, autêntica, sensorial, comunicativa, descritiva, pictórica, com o objetivo de desestruturar essas técnicas diretas que excluem da vida todas as suas possibilidades. E ele utiliza, não por acaso, como *estructura desestructurante* a figura da personagem, já que ela parece ser a maior obsessão da literatura:

Diré una cosa sobre innovación y rutina de innovar. Casi siempre lo que se llama innovación consiste en ponerse todos de acuerdo para imitar a uno solo. Así ha sucedido en todas las épocas, en ciencia y arte. Hoy en literatura reina obsesión

¹⁰² FERNÁNDEZ, Macedonio. *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor, 1974, p. 235.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 241.

con los *personajes*, y yo mismo algo haré de esto, porque si uno no hace lo que todos se duda de su originalidad.¹⁰⁴

As personagens parecem ser o dispositivo que irá romper com o pacto mimético, restituindo à vida uma nova responsabilidade, embora terrível e temível. Entretanto, há, neste caso, uma *translação* de responsabilidades, visto que “la Novela [...] usa de los personajes operados o funcionados, no para hacer creer en ellos (realismo pueril), sino para hacer “personaje” al Lector. [...] Pues la irrealidad del Lector es lo que busca así la prosa seria a personajes o personas de arte (Novela)”.¹⁰⁵ Esse procedimento é levado até as últimas consequências, pois ao transformar o leitor em personagem, causando uma vertigem no leitor, este passará a duvidar de suas convicções e certezas em relação ao seu próprio eu.

Em “**Para una teoría de la novela**”, conferência realizada para a “Radio Cultura”, em 1928, Macedonio diz: “En suma, una novela es un relato que interesa sin que se crea en él y retenga al lector distraído para que opere sobre él, de tiempo en tiempo, la técnica literaria, intentando el mareo de su sentimiento de certidumbre de ser, el mareo de su yo”.¹⁰⁶ Poderíamos dizer juntamente com Diego Vecchio: a sua escritura realiza “egocidios”.¹⁰⁷ Se a “Internacional Egocida” afirma: “é necessário eliminar o Eu”; a “Liga de las Legicidas” radicaliza ainda mais, afirmando que também é necessário liquidar o “Eu do leitor”.

Importante destacar que essas reflexões de Macedonio, que normalmente são relacionadas ao seu projeto estético, não estão dissociadas de uma questão ética que já se manifesta presente desde a sua tese de doutorado, apresentada na Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires, em 22 de maio de 1897. Sua tese intitulada “**De las personas**” já mostrava uma preocupação em relação à entrada do pensamento positivista em Buenos Aires a partir dos anos 1880. E

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 237.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 248-249.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 258.

¹⁰⁷ Diego Vecchio situa em *A Vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, a aparição de uma nova espécie de leitor, que provocará uma mudança radical na literatura ocidental: “Nos referimos al lector que no lee, acompañado de su cómplice: el escrito que no se deja leer. He aquí también la fundación de lo que de ahora en adelante llamaremos la Liga de los Legicidas (L.L.), una de las facciones más radicales de la Internacional Egocida (I.E.)”. In: VECCHIO, Diego. *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del Yo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003, p. 103.

não parece ser casual que sua tese exponha uma preocupação e uma investigação sobre a noção histórica e positivista acerca do sujeito do Direito, isto é, questionando a noção de “pessoa” como sujeito empírico em detrimento da noção de “pessoa jurídica”.¹⁰⁸

Portanto, a questão ética se encontra presente na estética de Macedonio, e nesta relação abre-se espaço para uma reflexão sobre as possibilidades de existência diante de um humanismo que ainda se mostra póstumo e postiço. E se a vida ainda está contaminada por valores artificialmente produzidos, então a arte e a literatura potencializam essa artificialidade da vida, jogando com forças antagonicas. Poderíamos dizer com Macedonio: saber-se personagem e leitor, sem vida e sem morte, ou com as duas ao mesmo tempo.¹⁰⁹ Portanto, tudo e nada.¹¹⁰

Existe, assim, uma linha tênue entre a personagem que *medio-existe* e aquela que *finje ser*. Uma meia existência mostra a outra face da moeda. O fingimento impõe um fazer parecer real. A personagem é uma máquina de *simulação* que opera por *dissimulações*. No “**¿Prólogo Cuádruple?**”, do *Museo*, lemos:

¹⁰⁸ A tese de doutorado de Macedonio Fernández será publicada ainda em 2013 pela editora Corregidor, de Buenos Aires.

¹⁰⁹ O prólogo “**El Hombre que fingía vivir**”, parece-nos, no entanto, um dos mais enigmáticos do *Museo de la Novela de la Eterna*. Assim como o seu subtítulo: “(Único personaje que necesita explicación. Y la tiene doble: le faltó existencia pero abundó de aclaraciones.)”. Destacamos duas passagens: “En esta novela el hombre que fingía vivir no es visto ni aludido, no figura. Es un personaje “así”, idiosincrásico; “él es así”, y tan característicamente, que no se nota que no figura. Quisiera hacerlo, si cabe aún, más prominente en la novela; acrecerle importancia condigna a un no-existente; decir por ejemplo que él ejecuta la Ausencia realizada por fin en arte, lograda en símbolos y aun ocupando lugar. O dejarle la culpa de todo lo malo que sucede a los personajes o al estilo y elegancias faltantes en la idea y redacción de nuestra novela [...]. El hombre que fingía vivir no aparece porque ha pensado que una novela que durante tanto tiempo no aparecía y por esto se la celebra, se expone a no hallar nadie que la alabe si no retiene, en la publicidad, algo del no aparecer, algún rasgo de cosa futura”. In: MACEDONIO, Fernández. *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, pp. 73-74.

¹¹⁰ “Cuando el Egocida dice: ‘hay que liquidar al Yo’, el Egotista dice también: ‘hay que salvar al yo’. Pero ninguno de los dos tiene la última palabra. Porque se trata de dos voces simultáneas. Hay que liquidar al yo (para salvarlo). O lo que es lo mismo: hay que salvar al Yo (liquidándolo)”. In: VECCHIO, Diego. *Egocidios*, 2003, p. 96.

Yo quiero saber qué es lo que fingen los actores escénicos. ¿Fingen que son personas y no personajes, que imitan hombre y no viven? A ellos les está sucediendo su vivir personal; cualquiera sea su “papel” no son personajes de papel, escritos. Que mis personajes no se parezcan ni a las personas ni a los “actores”, que les baste el encanto de ser “personajes”.¹¹¹

Noé Jitrik, em *El no existente Caballero* (1975), expõe algumas mudanças existentes na narrativa latinoamericana do século XX, tendo como figura de análise o dinamismo da construção de uma personagem, não mais determinada por uma *estructura estructurante*. A força revolucionária que Jitrik coloca em evidência é justamente o processo do vir-a-ser personagem, radicalmente presente na linguagem. No capítulo VI do livro, ao tratar da construção da personagem no *Museo de la Novela de la Eterna*, Jitrik toma como fio condutor a reflexão de Macedonio sobre a possibilidade da escritura de um romance não fundada na noção de cópia. Dessa maneira, se as personagens não provêm de uma realidade específica, então não são cópias de pessoas. Elas vivem numa realidade não familiar. Cito a reflexão de Jitrik sobre essa hipótese:

Dicho esto, y volviendo a lo concreto de la formulación de la hipótesis, si lo atacado es la copia y por lo tanto el principio mismo de verosimilitud (puesto que el “realismo” es igualmente atacado) un principio opuesto, el de la “inverosimilitud” empieza a erigirse, tal vez a imponerse; pero – conviene aclarar – no se trata de la inverosimilitud puramente semántica, es decir por ejemplo crear personajes de seis pies o de tres bocas, increíbles, fuera de lo admisible, o fantásticos, sino sobre todo y fundamentalmente de un trabajo de “inverosimilización” (los lectores deberán disculpar este neologismo), es decir el trabajo que consiste en agrupar o concentrar todas las posibilidades, de modo que a través de la

¹¹¹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, p. 127). Esse prólogo não se encontra presente na edição crítica do *Museo* (ALLCA XX, 1997), assim como o prólogo que o segue, “El presidente y la muerte”. Como Macedonio abandonava seus papéis, então o que se experimenta é, além de uma escritura que se deixa penetrar por aquilo que a engendra, uma nova *com-posição* a cada nova edição.

figura del personaje el texto en su conjunto no sea más el pretendido reflejo de lo real sino una entidad nueva; o, dicho de otra manera, para hacer posible una “escritura” que sea “real” sin que por ello deba originarse necesariamente en un sistema “realista” de producción.¹¹²

O crítico argentino produz a partir da relação verossimilhança-inverossimilhança, que poderia aparentemente parecer o propósito de Macedonio, um *terceiro sentido*, ou seja, o de *inverosimilización*. E o faz, acreditamos, provavelmente a partir de uma passagem presente no texto “**Para una teoría del arte**”, em *Teorías*, de Macedonio Fernández: “Y aun llamo realismo al género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones, que copiar la percepción exterior o la imagen interior es lo mismo. Copiar, narrar imaginaciones, ensueños, pesadillas, no es arte”.¹¹³ A escritura de Macedonio não é resultado de uma cópia nem do mundo exterior, nem do mundo interior. Ela abre, por outro lado, possibilidades de *inverosimilización*. Jitrik estaria chamando a nossa atenção para o fato de a escritura de Macedonio tocar no real sem necessariamente originar-se de uma compreensão “realista”? Ele, no entanto, não deixa de ressaltar que o texto feito de inexistência é ainda uma não possibilidade de entendimento tanto para o autor quanto para o leitor, pois a narrativa do *Museo* “pertenece al mundo de los objetos históricos, inventados por el hombre”¹¹⁴, apesar de sua inexistência conservar a sua forma e o sentido de sua forma. Portanto, o jogo dialético entre verossimilhança e inverossimilhança potencializa a “inverosimilización”, ou seja, a concentração de todas as possibilidades. Ainda segundo Jitrik, a figura da personagem é fundamental, pois através dela se realiza uma ruptura com o pacto mimético. A questão, desse modo, não trata de construir um aparato antirrealista. Poderíamos, então, pensar em um *realismo da soleira*, como já colocamos anteriormente.¹¹⁵

¹¹² JITRIK, Noé. *El no existente Caballero*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis, 1975, p. 70.

¹¹³ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Teorías* (1974, p. 246).

¹¹⁴ JITRIK, Noé. *El no existente Caballero* (1975, p. 70).

¹¹⁵ Ricardo Piglia, em *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*, comenta que o romance de Macedonio “no sólo narra la tensión entre lo real y lo irreal sino que es un procedimiento básico de construcción de lo no-real, de lo que todavía no es”; ainda de acordo com Piglia, “Macedonio invierte la definición canónica sobre las que se fundan las grandes teorías de Lukács y de Bajtin: para él no se trata de buscar la realidad en la novela, sino de buscar la

Daniel Attala, em “**Del personaje-persona al personaje-personaje**”, irá confrontar a leitura de Noé Jitrik. Attala toma como ponto de partida, para sua crítica a respeito do entendimento de Jitrik sobre o “experimento” de Macedonio (em relação às personagens), um trecho que está logo no primeiro parágrafo do livro *El no existente Caballero*. Segundo Attala, Jitrik concebe as personagens do *Museo* “a partir de su condición esencial, irreductible, de entes irreales, sólo posibles en un mundo total, completamente irreal”.¹¹⁶ Ele também argumenta que a ideia que está por trás da figura da personagem, assim como Macedonio a concebe, passa, ao contrário, “por una consideración de los juicios modales de necesidad, posibilidad o imposibilidad, y no de los juicios de existencia”.¹¹⁷ Para justificar a sua posição, Attala cita um dos primeiros prólogos do *Museo de la Novela de la Eterna*, intitulado “Andando”, situado após a enumeração de três pontos, que devem ser transmitidos aos autores: “Novela en que la Imposibilidad, de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni Fisiología”.¹¹⁸

Attala, então, lança a sua hipótese: “El personaje de Macedonio no se define por su irrealidad sino por su condición de personaje [...]. Más que irreales, digo, son lógicamente imposibles, ya que un personaje es el análogo literario de lo que en teatro es una máscara”.¹¹⁹ A sua leitura, como podemos perceber, postula a necessidade de criar possibilidades para que o possível permaneça impossível. No entanto, a hipótese que levanta pode ser colocada em dúvida, já que não difere completamente daquela de Jitrik, visto que na argumentação deste não se lê uma contraposição entre verossimilhança e inverossimilhança. Jitrik nos chama a atenção para o processo de “inverosimilización”, expondo a questão da existência de maneira ambivalente, entre a crença

novela en la realidad”. In: BUENO, Mónica (Comp.). *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2001, p. 34.

¹¹⁶ ATTALA, Daniel. *Macedonio Fernández, lector del Quijote*. Buenos Aires: Paradiso, 2009, p. 57; In: JITRIK, Noé (1975, p. 67).

¹¹⁷ ATTALA, Daniel. *Macedonio Fernández, lector del Quijote* (2009, p. 58).

¹¹⁸ Os três pontos são: “1) Que no han prometido lo bastante su novela; 2) Que no saben redactar ‘lo indecible’ con frase ‘inefable’; 3) Que siguen creyendo que las sonatas, los cuadros, los versos, las novelas, necesitan título”. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*, 2007, p. 19.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 59.

em não existir e a crença em existir, e a partir desse confronto contínuo traz à tona a possibilidade do impossível no possível.

No *Museo de la Novela de la Eterna*, o leitor acompanha a disseminação das personagens impossíveis, todas, mesmo assim, como possibilidades. Mas como elas se tornam possíveis? Talvez, na *reflexividade* da escritura-leitura. Macedonio Fernández, no dia 25 de abril de 1940, respondendo a uma carta de Germán Arciniegas (este lhe escreve solicitando a autorização para publicar, na *Revista de las Indias*, o texto “**La Doctrina estética de la Novela**”), diz:

La conferencia radial para estudiantes: *Doctrina de la Novela*, es de 1929. Emocionado por mi raro hallazgo: el descubrimiento de que el “Personaje” dramático o novelístico, o el *autor* que es *personaje* en el poema efusivo (no en el de sólo metáforas sin contexto, exento del novelismo usado siempre en el género poema), sólo es en estos tres casos, y en todo otro imaginable, si lo hay, elemento de arte si se le usa con la única función de hacer “personaje” al Lector. El “personaje” es toda la Literatura, y esta Literatura es probablemente la única Belarte.¹²⁰

Transformar o leitor em personagem é, portanto, um gesto ético e estético. Estético, porque o leitor se torna parte de uma escritura, e por isso mesmo passa a ser figura de um procedimento ético, já que é chamado a tomar posição diante dessa mesma escritura. De uma *leitura linear*, supostamente coerente, ocorre a passagem a uma *leitura transversal*, em que leitor-personagem e personagem-leitor precisam, a todo instante, estar consciente das perdas e das derivas que irão sofrer. Neste sentido, poderíamos levantar as questões: De quantas leituras se faz um leitor? De quantas leituras se faz uma personagem? Tal gesto é extremamente afetivo, pois através dessa operação a literatura questiona questionando-se, e o leitor *se lê* lendo. No *Museo de la Novela de la Eterna* também existe uma disseminação de personagens, que nos permite pensar na imagem de uma *máquina de parodiar*:

En una novela tan ordenada el lector debe conocer a los personajes. Y han de dárselos clasificados. Los nuestros son: Personajes efectivos: Eterna, Presidente. Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices: Quizagenio,

¹²⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 13.

Dulce-Persona. Personaje de la Inexistencia (con presencia): Deunamor. Personaje perfecto, por genuina vocación, contento de ser personaje: Simple. Personaje de Fin de Capítulo: el Viajero. Personaje de la Ausencia, o la Ausencia personaje: El hombre que fingía vivir. Personaje relámpago y teórico: Metafísico. Personaje Impedido y Candidato a Personaje: Federico, el Chico del Largo Palo. Personaje Ignorado (única celebridad que se contiene en la Novela). Personaje con el ser de ser esperado: Amada de Deunamor. Personajes por absurdo: el lector y el autor. Personajes desechados ab initio: Pedro Corto y Nicolosa Moreno. No pasean, pues, por mi novela, ni Pedro Corto, que quería leerla primero para figurar en ella [...]. Espero que la falta del personaje Cocinera no hará temer que yo deje sin comer a todos los personajes del principio al fin [...]. En fin, Juan Pasamontes había encontrado empleo con nosotros. Quería ser empleado, no personaje de la novela; lo ponía nervioso que lo estuvieran leyendo, cosquilleado por las miradas del curioso eterno: las tuyas, lector. Es decir que en el enredado pensar de este Pasamontes la existencia de los que leen era el obstáculo a la publicidad.¹²¹

Ricardo Piglia, em 2000, organiza e publica o *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. No prólogo que ele escreve para o dicionário, lemos:

Este diccionario está centrado en la red de conjeturas e hipótesis de Macedonio Fernández sobre la teoría del género. Puede ser usado como el catálogo que informa sobre los cuadros de una exposición o como el mapa que permite recorrer las galerías del *Museo* donde Macedonio expone los objetos imaginarios y los modos de ser de la ficción y de las formas de la novela.¹²²

Há algo na atitude de Ricardo Piglia, ao “descrever a família de palavras que está ao redor de cada conceito”, que parece se contrapor

¹²¹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, pp. 86-87).

¹²² PIGLIA, Ricardo (Ed.). *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000, p. 8.

ao *Museo* de Macedonio. Por mais que Piglia nos informe que “um dicionário não tem princípio nem fim” e que “não privilegia nenhuma relação de causa-efeito entre as noções, nem define uma linha de leitura”, não podemos ignorar que no dicionário aquilo que vem à tona é o sentido denotativo, produtor de mensagens. E essa concepção de dicionário parece não se adequar à “Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes transversales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela”¹²³, que, por sua vez, parecem nos colocar diante da translação de sentidos, que se realiza a partir de cortes e de montagens. As personagens habitam o *Museo de la Novela de la Eterna*, porém não se submetem às leis da sua moradia, pois se há cortes transversais no relato é porque há desvios realizados por essas mesmas personagens. Assim, ler o *Museo* é também um ato de desleitura, ou de leitura de uma ausência.

Em 1961, Jorge Luis Borges escreveu uma biografia sobre Macedonio Fernández, em que narra a relação de Macedonio com a literatura. Numa passagem da biografia, Borges afirma que:

Escrever não era uma tarefa para Macedonio Fernández. Vivia (mais do que qualquer outra pessoa que conheci) para pensar. Diariamente abandonava-se às vicissitudes e surpresas do pensamento, como o nadador a um grande rio, e essa maneira de pensar que se chama escrever não lhe custava o menor esforço. [...] Macedonio não dava o menor valor a sua palavra escrita; ao mudar-se de moradia, não levava os manuscritos de índole metafísica ou literária que haviam se acumulado sobre a mesa e que enchiam caixas e armários.¹²⁴

Será que, de fato, para Macedonio, existia essa distinção clara entre escritura e oralidade? Em outro momento, numa conversa entre Borges e Osvaldo Ferrari, aquele chega a duvidar se Henríquez Ureña “revelou todo seu talento naquilo que escreveu; provavelmente ele se revelou mais, na verdade, no diálogo”, e Ferrari acrescenta uma afirmação com tom interrogativo: “E, novamente, hoje, de Macedonio Fernández (?)”. A resposta de Borges retorna, neste momento, não mais

¹²³ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, p. 14).

¹²⁴ BORGES, Jorge Luis. *Prólogos, com um prólogo de prólogos* (1975). Tradução Josely Vianna Batista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 74.

como dúvida: “E de Macedonio Fernández, naturalmente. Tem gente que se revela no diálogo”.¹²⁵

Oscar Del Barco, em “**Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento**”, irá se contrapor ao posicionamento de Borges, argumentando que o escritor estabelece uma divisão: Macedonio é um mal escritor e um bom conversador. Se Borges privilegia a fala em detrimento da escritura, então o que vem à tona é uma espécie de repressão da escritura, que, segundo Del Barco, “funda la metafísica como tal, pues lo que se reprime es la materialidad de la *huella* en beneficio del soplo transparente de espíritu”,¹²⁶ ou seja, a escritura se torna, portanto, um reflexo da fala. Del Barco, neste sentido, não deixa de perceber que Borges, ao privar Macedonio de sua escritura (material), ressaltando, por outro lado, a sua fala (espírito), coloca em jogo a subtração de seu ser: “Macedonio *sin escritura* es igual a *nada*”. E dessas privações surge uma terceira consequência ainda mais radical: “Se trataría de la *imposibilidad* concreta de leer a Macedonio; al negar la *escritura* macedoniana lo que en realidad plantea Borges es el problema fuerte de la *lectura*”.¹²⁷

Oscar Del Barco, assim, está pensando a escritura não como um mero suplemento da fala, ou seja, sua reflexão segue uma linha de raciocínio análoga a de Jacques Derrida, por exemplo, em *Gramatologia*. Segundo Derrida, é necessário criar uma nova lógica do suplemento. Como poderíamos pensá-la? Se a escritura não é o suplemento da fala, e se a fala de Macedonio, para Borges, expressa o positivo em detrimento do negativo, isto é, a escritura que se abandona, então é porque essa não é a representação da fala, não se tratando apenas de um procedimento técnico a serviço da linguagem, transformada em intérprete de uma fala originária. A escritura seria, portanto, atonal: “O lugar do sujeito nela é tomado por um outro, ela é furtada”.¹²⁸

¹²⁵ BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre a filosofia e outros diálogos*. Organização e tradução de John Lionel O’Kuinghtons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009, p. 52.

¹²⁶ DEL BARCO, Oscar. “**Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento**”, In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición Crítica. Ana María Camblong, Adolfo de Obieta (Coord.). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 465.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 465.

¹²⁸ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 384.

Desse modo, a questão da leitura se torna uma postura ética, não sendo uma simples recepção: o duelo colocado pela escritura deseja anular o leitor e o escritor como figuras autônomas. Nas anotações dos cadernos de Macedonio, publicadas em *Todo y nada*, lemos: “¿Qué es el Lector? El único que no ha encontrado hasta ahora la compasión de nadie”.¹²⁹ No *Museo de la Novela de la Eterna*, no “**Prólogo que cree saber algo, no de la novela, que esto no se le permite, sino de doctrina de arte**”, coloca-se um desafio:

Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. [...] Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir.¹³⁰

Portanto, essa é uma questão de método: fazer com que o leitor acredite por um momento em sua não existência, para que depois ele compreenda que “todo el contenido de la verbalización o noción ‘no ser’ es la creencia de no ser”.¹³¹ E se a escritura traz à tona uma questão de método é porque ela abre espaço para a realização de um jogo. Aliás, Derrida já nos indicava essa trapaça: “O advento da escritura é o advento do jogo”.¹³² Ou, poderíamos dizer: a escritura é uma *lectio cum delectatio*.

¹²⁹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Todo y Nada*. Buenos Aires: Corregidor, 1995, p. 120.

¹³⁰ *Idem*. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, pp. 41-42).

¹³¹ *Ibidem*, p. 42.

¹³² DERRIDA, Jacques. *Gramatologia* (1999, p. 8).

- ***Lectio cum delectatio*: desvios**

Georges Didi-Huberman, em *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, ressalta que o motor do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg é a imaginação. Ao contrário de concebê-la como uma mera fantasia pessoal, Didi-Huberman nos chama a atenção para a possibilidade de ela nos conceder um conhecimento transversal, já que sua potência intrínseca se dá pelo princípio da montagem. Portanto, o que está em jogo é a relação que se estabelece com o múltiplo, possibilitando relações íntimas e secretas, assim como novas correspondências e analogias. Pensar a partir de relações nos permite, a todo instante, operar novas montagens. O atlas, desse modo, se guia por princípios moveáveis e provisórios. Poderíamos relacionar, por exemplo, tal como nos lembra Didi-Huberman, o seu *modus operandi* ao modo como as crianças se relacionam com a leitura de alguma palavra no dicionário:

Apenas preguntamos al niño la *lectio* de una palabra en el diccionario, y enseguida le vemos atraído por la *delectatio* de un uso transversal e imaginativo de la lectura. [...] El niño no lee para captar el significado de algo específico, sino para relacionar imaginativamente ese algo con muchos otros. Tenemos pues dos sentidos, dos usos de la lectura: un sentido denotativo en busca de *mensajes*, un sentido connotativo en busca de *montajes*. El diccionario nos brinda sobre todo una herramienta valiosa para la primera de esas búsquedas, el atlas nos brinda ciertamente un aparato inesperado para la segunda.¹³³

A leitura, portanto, não está restrita apenas a um modelo linguístico, retórico, ou argumentativo. Walter Benjamin, no ensaio “**A doutrina das semelhanças**”, escrito em 1933, ressaltou a ambivalência no ato da leitura. Em 1916, justamente no ano da publicação do *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure, ele também dedicou uma reflexão sobre o caráter místico e metafísico da linguagem em “**Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens**”.¹³⁴

¹³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Traducción María Dolores Aguilera. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 16-17.

¹³⁴ "A resposta à pergunta ‘O que comunica a linguagem?’ deve ser: Toda linguagem comunica-se a si mesma. A linguagem desta lâmpada, por exemplo,

Benjamin, ao contrário de Saussure, não compreendia a linguagem como instrumento de comunicação, ou seja, a sua é uma crítica à noção de arbitrariedade da linguagem, pois esta comunica a si mesma. No ensaio de 1933, Benjamin escreve:

O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago. Mas, como essa semelhança extrassensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra *leitura*, em sua significação profana e mágica. O colegial lê o abecedário, e o astrólogo, o futuro contido nas estrelas. No primeiro exemplo, o ato de ler não se desdobra em seus dois componentes. O mesmo não ocorre no segundo caso, que toma manifestos os dois estratos da leitura: o astrólogo lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino.¹³⁵

Assim, diferentemente do colegial, o astrólogo compreende que a semelhança surge tão rápida quanto um relâmpago, sempre remetendo a outra semelhança, e assim sucessivamente. No entanto, diante da leitura das coisas do mundo, o leitor se sente interrogado, pois a sua ação, *ler o mundo*, produz uma reflexividade, visto que o mundo também o lê, montando uma espécie de arqueologia do seu ser. E nesse percurso, de uma semelhança a outra, há *dissemelhanças*.

Lectio cum delectatio impõe ao leitor uma tomada de posição, já que “às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco. Não é

não comunica a lâmpada (pois a essência espiritual da lâmpada, na medida em que é comunicável, não é em absoluto a própria lâmpada), mas a lâmpada-linguagem, a lâmpada-na-comunicação, a lâmpada-na-expressão. Pois na linguagem é assim: a essência linguística das coisas é sua linguagem". In: BENJAMIN, Walter. "Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem dos Homens", In: *Idem, Escritos sobre Mito e Linguagem*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/34, 2011, p. 59.

¹³⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 112.

bom. É apenas frutífero”.¹³⁶ O narrador de “**Brincar de pensar**”, de Clarice Lispector, parece nos lançar nesse jogo da linguagem. E como em todo jogo, cada jogador apenas está presente caso se permita arriscar e arriscar-se.

Em 1938, Johan Huizinga, em *Homo ludens*, escreveu que “o jogo é limitado no tempo e no espaço”.¹³⁷ Huizinga via no jogo a possibilidade de se ter acesso a outra dimensão, pois o homem enquanto joga se relaciona com sua parte mais íntima. A dimensão lúdica, sem dúvida, não é inseparável do prazer de jogar. Roger Caillois, neste caso, compartilhou a ideia de que Huizinga abriu caminho, a partir de seu livro, para uma discussão sobre a relação entre o mundo do jogo e o do sagrado. No entanto, Caillois, em *Les jeux et les hommes [Os jogos e os homens]* (1967), dá para os termos “jogo” e “lúdico” um sentido diferente daquele pensado por Huizinga. Para Caillois, o jogo é uma experiência inquietante caracterizada muito mais pela ambiguidade da máscara e pelo efeito entorpecedor da vertigem. Então, entrar no jogo, *in-ludere*, não significa apenas entrar em uma dimensão ilusória, mas, também, no espaço em que se corre *risco*.

Sabe-se que o fim de jogo requer sempre uma nova partida. Desse modo, é necessário, de certa forma, buscar o “êxito da falência”, para que se realize um fim e um começo de partida. A crítica de Macedonio Fernández cria esse jogo, pois não se reduz apenas aos romances realistas do século XIX, indo muito além. A sua teoria estética e ética expande-se para diversos campos, como a dança, a música, a pintura. Sua crítica está voltada, portanto, para toda concepção realista nas artes, porque “el Realismo es la mentira del Arte, el verdaderismo es lo más fementido pues lo verídico sólo existe por documentación y se llama Historia”.¹³⁸ No *Museo de la Novela de la Eterna*, lemos: “Si fracasara como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla la novela como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela”.¹³⁹ Desse modo, escrever, assim como jogar, é a manifestação da liberdade no interior

¹³⁶ LISPECTOR, Clarice. “**Brincar de pensar**”, crônica publicada em 19 de agosto de 1967 no *Jornal do Brasil*, In: *Idem. A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 24.

¹³⁷ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 11.

¹³⁸ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Teorías* (1974, p. 241).

¹³⁹ *Idem. Museo de la Novela de la Eterna* (2007, p. 43).

do próprio rigor. A cada fim de partida o jogador é lançado a um novo desafio, ou seja, o gesto de jogar traz em si uma repetição que, por sua vez, produz diferenças. Nunca uma partida será igual à outra, e mesmo que os participantes estejam submetidos a regras rigorosas, eles podem desviar as suas estratégias, dado que cada novo adversário requer uma tomada de posição singular e diferenciada.

Elsa Morante, em 1968, publica *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, que irá provocar uma espécie de euforia na crítica literária italiana, pelo fato de ser uma obra inclassificável, em que lemos poemas, canções e uma peça teatral, a única escrita por Elsa Morante. E, neste caso, chama a nossa atenção a sua escolha, pois se trata de uma paródia de *Édipo em Colono*, de Sofócles, intitulada *La serata a Colono*.

O crítico literário Paolo Milano, em 1968, logo após a publicação de *Il mondo salvato*, escreve uma resenha para o jornal *L'Espresso*, intitulada **“Da nascita a morte e poi viceversa”**, em que afirma: *“Il mondo salvato dai ragazzini é uma seleção de poesia, ou melhor, como as composições são frequentemente longas, de poematos”*. E acrescenta: *“A Morante dos romances não está ali presente, o seu empenho poético foi abraçado completamente”*.¹⁴⁰

Giancarlo Vigorelli, no artigo **“Gli anticonformisti che parlano di Dio”**, publicado na revista *Tempo*, argumenta que o livro da escritora é fora de gênero, assim como o *Teorema* de Pier Paolo Pasolini e *L'avventura d'un povero cristiano* de Ignazio Silone, ambos publicados também em 1968: *“O livro de Silone é teatro, romance, ensaio?; o de Pasolini é romance, ‘relatório’ (tal como ele mesmo o define), ensaio, mensagem?; e o de Elsa Morante é um poema autobiográfico, romance em versos, bailado, madrigal, história em quadrinhos, memorial, manifesto?”*. Vigorelli chega à conclusão de que, nestes casos, *“os gêneros literários, de fato, morreram”*.¹⁴¹

Em ocasião do centenário de nascimento de Elsa Morante, que se realizou em 2012, a editora Einaudi publicou uma nova edição de *Il mondo salvato dai ragazzini*, com prefácio de Goffredo Fofi, também publicado por ele no jornal *La Repubblica*, no dia 14 de julho de 2012, com o título **“Il mondo di Elsa: in quei ragazzini tutte le speranze della Morante”**. De acordo com Fofi:

¹⁴⁰ MILANO, Paolo. **“Da nascita a morte e poi viceversa”**, *L'Espresso*, Roma, 2 junho 1968, p. 19.

¹⁴¹ VIGORELLI, Giancarlo. **“Gli anticonformisti che parlano di Dio”**, *Tempo*, Milano, 18 giugno 1968, p. 91.

Quando o livro foi publicado, nos primeiros meses de 1968, a sua amplitude e novidade não foram compreendidas completamente. Encontrava-se no coração de um movimento que, de algum modo, foi anunciado e invocado muitos meses antes pela publicação, na revista *Nuovi argomenti*, da Canção dos F. P. (felizes poucos) e dos I. M. (infelizes muitos), que foi lida por poucos com a devida atenção.¹⁴²

Ainda em ocasião do centenário de nascimento da escritora, a revista *Nuovi Argomenti* lhe dedicou o número 57, de janeiro/março de 2012, intitulado “Morante, un secolo: 100 anni dalla nascita di Elsa”. Na apresentação da revista, lemos a sua proposta, qual seja: pedir “a cinco escritoras, que por motivos anagráficos não a conheceram pessoalmente, para contarem a sua relação com Elsa”,¹⁴³ isto é, as escritoras convidadas narrariam as suas relações íntimas com os textos de Morante. Entre elas, Elena Stancanelli, autora de *Un uomo giusto* (Einaudi, 2011), logo no início de seu texto “**La ragazzina**”, escreve que: “Elsa Morante escreveu *Il mondo salvato dai ragazzini* entre 1967 e 1968. É um livro estranho, espúrio. Nele estão contidos poemas, baladas, e até mesmo um texto teatral, ‘La serata a Colono’, que ela chama de *paródia*”.¹⁴⁴

Pier Paolo Pasolini, na rubrica “**Il caos**”, publicada na revista *Tempo*, mantida por ele entre os anos 1968-1970, escreveu uma crítica homônima, “**Il mondo salvato dai ragazzini**”, do livro da Morante, afirmando que *Il mondo salvato dai ragazzini* representou, em seu país, “um acontecimento excepcional”, pois “era literariamente algo irreconhecível na tradição italiana, mesmo que recente, que pudesse se assemelhar a ele, ou que o fizesse lembrar (um pouco de Palazzeschi, muito pouco, e um pouco de formalismo russo; mas são analogias psicológicas e ultra-históricas, não culturais)”.¹⁴⁵ Desse modo, como

¹⁴² FOFI, Goffredo. “**Il mondo di Elsa: in quei ragazzini tutte le speranze della Morante**”, *La Repubblica*, Roma, 14 julho 2012, p. 44.

¹⁴³ MARAINI, Dacia (Dir.). *Nuovi argomenti, Morante, un secolo: 100 anni dalla nascita di Elsa*, n. 57, Milano: Mondadori, 2012, p. 21.

¹⁴⁴ STANCANELLI, Elena. “**La ragazzina**”, In: *Nuovi Argomenti, Morante, un secolo: 100 anni dalla nascita di Elsa*, n. 57, Milano: Mondadori, 2012, p. 47.

¹⁴⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *Il caos*. Roma: L’Unità/Editori Riuniti, 1981, pp. 33-34. Publicado originalmente na revista *Tempo*, Milano, n. 35, 27 de agosto 1968, p. 12.

esse livro não permitia operar uma genealogia na tradição literária italiana que pudesse justificá-lo, Pasolini, então, quis destacar a dificuldade e até mesmo a impossibilidade da sua leitura. O escritor ainda ressaltava que o prazer que ele produzia no leitor, embora inconscientemente, tornava-o “uma coisa pouco séria, uma delícia, e ponto-final”. No entanto, Pasolini não deixou de perceber que *Il mondo salvato dai ragazzini*:

É, ao contrário, um manifesto político. Este pode falar paradoxalmente daquela nova esquerda que na Itália parece não poder existir, que não pode crescer, caindo novamente no velho qualunquismo, e no moralismo complementar. Um manifesto político escrito com a graça da fábula, com humorismo, com alegria (eis porque antes eu dizia que se existe uma fatalidade no destino de um livro, essa é desejada pelo autor: Elsa Morante, de fato, não quis saber se graça, humorismo e alegria são sentimentos e instrumentos estéticos, hoje, incompreensíveis). E é, portanto, árduo para um leitor e para um crítico entender como, ao contrário, o fundo desse livro seja atrocemente fúnebre, possuindo todas as obsessões do mundo moderno.¹⁴⁶

O livro de Elsa Morante provocou um forte impacto em Pasolini, tanto que ele publicou, na revista *Paragone*, uma resenha sobre *Il mondo salvato dai ragazzini* em forma de poesia.¹⁴⁷ O *poema-resenha* foi posteriormente incluído em *Trasumanar e organizzar*, em duas partes: “**Il mondo salvato dai ragazzini**” e “**Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine)**”.¹⁴⁸

Cesare Garboli, crítico literário que prefaciou quase todos os livros de Elsa Morante, atuando também como organizador dos ensaios

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 34.

¹⁴⁷ *Idem*. “**Il mondo salvato dai ragazzini**”, In: *Paragone*, outubro 1968, n. 224, e abril 1968, n. 230.

¹⁴⁸ Pasolini, respondendo a uma carta da poeta calabresa Maria Franco, que tinha lhe enviado uma carta em seu nome, porém por intermédio de uma prima sua, solicitando do escritor italiano uma opinião sobre os seus poemas, escreve: “Deixe que a poesia amadureça em você, encontrando a sua estação, depois, sem pressa, mande-me os resultados. No entanto, posso lhe sugerir alguns poetas esplêndidos: Penna, Kaváfis; o livro da Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*”. PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere 1955-1975*. Torino: Einaudi, 1988, p. 685.

da escritora, que foram publicados em *Pro o contro la bomba atomica*, em 1987, dois anos após a morte de Elsa, não escreveu, porém, o prefácio de *Il mondo salvato dai ragazzini*, mas não deixou de publicar a resenha “**Oppressi e felici**”, no jornal *Il Mondo*, em 1971. No seu texto, Garboli afirma que “*Il mondo salvato dai ragazzini* é um livro leopardiano: uma história privada, um romance autobiográfico vivido em termos universais”,¹⁴⁹ ou seja, para o crítico, os acontecimentos que fizeram parte do universo da Morante pareciam não terem sido vividos por ela, mas, sim, revividos, como uma fábula escrita desde sempre.

Como podemos perceber, *Il mondo salvato dai ragazzini* ao mesmo tempo em que é fixado em determinadas categorias, sendo considerado poema, romance em versos, manifesto político, história em quadrinhos, madrigal, também é um livro estranho, espúrio, leopardiano, uma história privada, vivida em termos universais. Portanto, o jogo estava colocado pela escritura no momento em que, na sua primeira edição, o leitor era desafiado a saber a que tipo de “gênero” literário pertenciam aqueles textos: poesia, canção, teatro? (fig. 7, fig. 8):

A quem quiser saber, a todo custo, a que “gênero literário” pertence este livro, podemos responder apenas da seguinte maneira: É um romance de aventuras e de amor (dividido em partes e capítulos, nos quais as personagens protagonistas surgem sob diversos disfarces). É um poema épico-heroico-lírico-didascálico em versos livres e rimados, regulares e irregulares. É uma autobiografia. É um memorial. É um manifesto. É uma balada. É uma tragédia. É uma comédia. É um madrigal. É um documentário em cores. É uma história em quadrinhos. É uma chave mágica. É um sistema filosófico-social (naturalmente envolvido pelas atualidades contemporâneas, dominadas pelos ídolos atômicos e pelos conflitos humanos entre o primeiro, o segundo e o terceiro mundo; ao qual se acrescenta a lembrança do

¹⁴⁹ GARBOLI, Cesare. “**Il mondo salvato dai ragazzini**”. In: *Idem. Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi, 1995, p. 151. O texto foi publicado anteriormente em *Il Mondo*, com o título “Oppressi e felici”, em 12 de setembro de 1971, p. 27.

outro mundo: uma lembrança que dos filósofos contemporâneos é habitualmente removida).¹⁵⁰

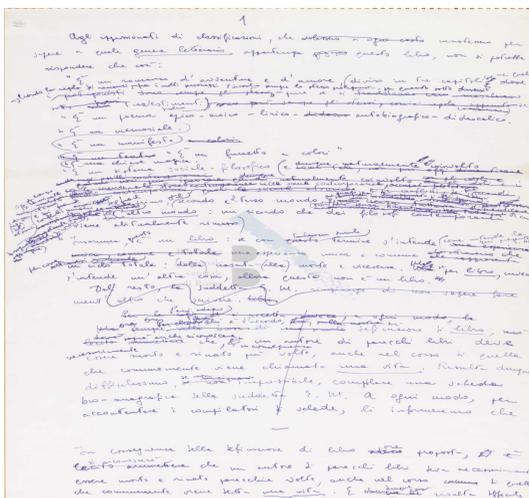


Fig. 7: Elsa Morante, "manuscrito da nota introdutiva da edição de 1971", de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Arquivo Biblioteca Nazionale de Roma.¹⁵¹

¹⁵⁰ MORANTE, Elsa. "Nota introduttiva". In: *Idem. Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. "Gli Struzzi". Torino: Einaudi, 1971. A nota completa aparece apenas na edição de 1971, nas outras edições, aparece o fragmento normalmente na quarta capa: "Um romance. Um memorial. Um manifesto. Uma balada. Uma tragédia. Uma comédia. Um madrigal. Um documentário em cores. Uma história em quadrinhos. Uma chave mágica". A nota, na sua íntegra, será publicada na revista *Linea d'ombra*, dirigida por Goffredo Fofi, Milano, maio 1988, n. 25.

¹⁵¹ Agradecemos a Daniele Morante e a Giuliana Zagra por nos ter permitido a publicação das imagens dos manuscritos de Elsa Morante.

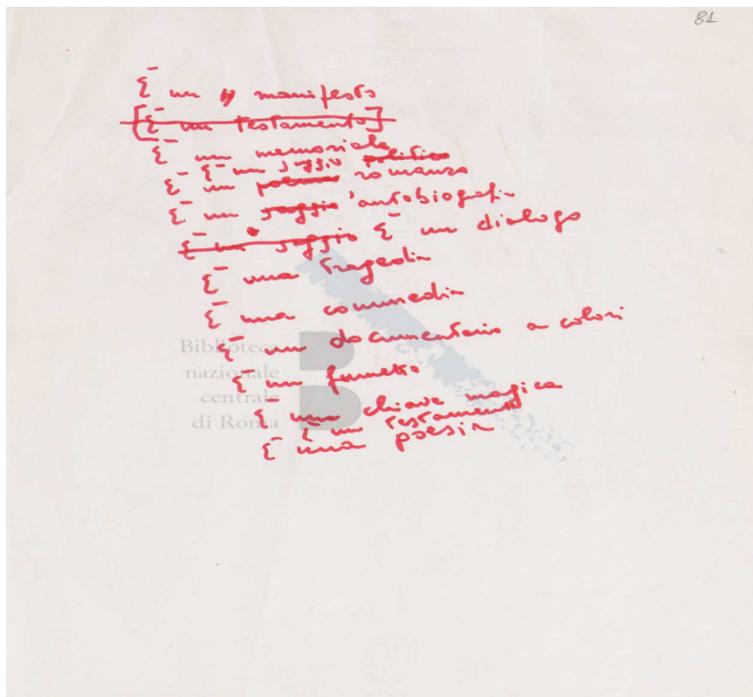


Fig. 8: Elsa Morante, "manuscrito da nota introdutiva da edição de 1971", de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Arquivo Biblioteca Nazionale de Roma.

Numa das canções do livro, “**La canzone della forza**”, Cristo, antes de ser crucificado, dirá ao jovem Rufo La Mutria:

Acreditem no meu testemunho.

Eu vos digo:

MESMO SE NOS FAZ TREMER
PELOS ESPASMOS E PELO MEDO,
TUDO ISSO,
EM SUBSTÂNCIA E VERDADE,
NADA MAIS É
DO QUE UM JOGO.¹⁵²

Il mondo salvato dai ragazzini provoca uma vertigem no leitor em suas três partes: *Addio*, *La commedia chimica*, *Canzoni popolari*.

Uma das estratégias que a escritura põe em jogo, desde a sua abertura, com um *Addio* [adeus], é o subtítulo dado ao texto teatral “La

¹⁵² *Idem. Il mondo salvato dai ragazzini*. Milano: Einaudi, 1995, p. 146.

serata a Colono”, inscrito na segunda parte do livro, *La commedia chimica*, a saber: paródia. O leitor, portanto, é levado a acreditar que se trata exclusivamente de uma paródia de *Édipo em Colono*, de Sófocles. No entanto, a epígrafe que abre o texto é retirada de *Édipo Rei*: “Foi Apolo, meus amigos, o autor de meus atroztes sofrimentos”. Aqui, podemos ler uma das estratégias de desvios operada pela escritura: o subtítulo “paródia” nos indica que se trata de uma reescritura de *Édipo em Colono*. Porém, ao longo do texto vamos lendo rastros provenientes de várias outras escrituras. Outra questão chama a nossa atenção: ao contrário de *Édipo Rei*, Elsa Morante seleciona a peça *Édipo em Colono* como o suposto texto que vem a ser parodiado. O primeiro, como se sabe, irá se tornar uma peça fundamental em diversos estudos, seja da antropologia, por exemplo, na reflexão de René Girard em *A violência e o sagrado*, seja da psicanálise, nos estudos de Freud sobre a constituição do sujeito na cena edípica, como, por exemplo, no texto “A dissolução do complexo de Édipo”, de 1924. Sigamos algumas pistas que há nesse gesto da escritora italiana.

“**La serata a Colono**” se passa dentro de um hospital psiquiátrico, aproximadamente em 1960, numa cidade no sul da Europa, à noite. Os corredores são iluminados por uma luz neon. Lembremos que Édipo, em *Édipo em Colono*, agora cego, acompanhado por sua filha Antígona, chega a uma terra estrangeira, desejando saber daquele que o recebe em que lugar eles se encontram, pois não o sabe, assim como não sabe o nome desse lugar. A questão do *não-saber*, que marcou todas as desgraças sofridas por Édipo em *Édipo Rei*, não deixa de se fazer presente no momento de sua chegada nesse outro espaço. Em “La serata a Colono”, por outro lado, Édipo chega ao hospital psiquiátrico sobre uma maca, amarrado, mergulhado em um “sono mórbido, e quase impudico, de velho”.¹⁵³ Édipo e Antígona são recebidos no hospital por um coro de “ricoverati” [hospitalizados], que, segundo Édipo, não passam de espectros: “São todos fantasmas. Se estivessem vivos iriam parar de nos olhar, assustados”.¹⁵⁴ O coro os recebe com o seguinte discurso:

E a casa, *kaputt!* Bom dia, tudo bem? Bom dia, tudo bem? Em quatrocentos e cinquenta concorrentes – Fogo! – Bom dia, tudo bem? O senhor não respeitou o sinal *stop* – Eu não devo pensar, não devo pensar – [...] Somos todos

¹⁵³ *Ibidem*, p. 36.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 56.

militares!!! Um momento, prisão de ventre – porque quando a hóstia sanguínea é um sinal de importância. – O senhor, o que quer de mim?! Um momento um momento um momento. Um momento. Um momento.¹⁵⁵

Édipo e Antígona, portanto, são recebidos pelo coro com uma afirmação nada desprezível: “E a casa, *Kaputt!*”, ou seja, a hospitalidade passa a ser também uma questão de hostilidade, pois a casa “quebrou”, não há uma cama livre em todo hospital em que Édipo possa descansar, não sendo possível nem mesmo colocar um colchão sobre o chão, pois, por causa da lotação, todos estão já ocupados. Antígona traz consigo uma carta de recomendação, na qual está escrita uma espécie de biografia de Édipo, assim como o diagnóstico dos seus males:

Diagnóstico... síndrome delirante... paranoide... Psicose tóxica... exógena? endógena? Alcoolizado... [...]. Precedentes! Família camponesa... Pai caído primeira guerra mundial... Em seguida mãe suicida em O. P. [...] Estudos interrompidos... fuga... Exilado, colônias de trabalho... agricultor... América do Sul... Suboficial combatente Segunda Guerra Mundial na África... Retorno à pátria. 1945-46 abalado por várias desventuras domésticas... primeiros sinais de desequilíbrio que culminaram na última crise logo após a recente viuvez... já internado em observação...¹⁵⁶

Édipo, ao acordar, sente-se atordoado com a luz do sol, embora ainda seja noite. Ele vê os três guardas do hospital na sua frente, aos quais pergunta: “Quem você é, aqui diante de mim, latindo com três bocas e com um único corpo?”. Os três guardas lhe respondem: “Eu sou o cão com três cabeças que vigia o rio que passa sob a terra. Daqui não se passa sem documento de batismo e de sepultura”.¹⁵⁷ Édipo lhes pergunta se eles não viram passar um cachorro vira-lata com a marca de duas cruzes sobre a cabeça, e os guardas lhe respondem positivamente, informando-lhe que o animal se escondeu em meio às ruínas. Édipo, então, rapidamente lhes diz: “Peguem-no! É aquele o assassino!”. E os três guardas, ao mesmo tempo, lhe dizem: “Não podemos apanhá-lo. É

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 35-36.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 42.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 47.

mimético”.¹⁵⁸ O uso do significante “mimético”, aqui, é fundamental, pois aquilo que seria a causa de todos os males de Édipo torna-se impossível de ser apreendido. A figura original do conflito mimetiza-se diante da possibilidade de ser trazida à tona. A escritura a rodeia, porém sem ter como encontrar uma origem que a justifique.

Jacques Derrida argumenta que “Édipo acusa”, mas “ele acusa sem acusar ninguém, ele acusa alguma coisa e não alguém. Ele denuncia a figura de uma cidade, Tebas. A culpada é Tebas. É Tebas, sem querer, Tebas inconsciente, inconsciente-cidade”.¹⁵⁹ Édipo, em “La serata a Colono”, diz: “Para o assassino foragido há um castigo... [...] Mas a culpa é toda daquele frango marcado que se esconde! Todas essas ruínas. É necessário procurá-lo entre essas ruínas. Está vivo, respira”.¹⁶⁰

Por entre as ruínas de “La serata a Colono” são muitas as vozes que ecoam, mas sem convergirem para uma unidade originária. A paródia presente em *Il mondo salvato dai ragazzini* parece ser muito mais a experiência de uma espécie de diferimento original da presença. “La serata a Colono”, enquanto paródia, provoca o retorno de um diferimento, ou como já destacamos anteriormente, suscita o *eterno retorno do mútuo*. Portanto, o gesto paródico, neste sentido, relaciona coisas que podem parecer impossíveis de conexão. Na peça, escutam-se falas retiradas de documentos dos campos de concentração, de discursos políticos, de discursos militares antigos e modernos, que são repetidas pelo coro, mescladas, ao mesmo tempo, com fragmentos dos textos de Sófocles, com cantos astecas, com o hino dos mortos cantado pelos judeus, com passagens da Bíblia, da Veda, com versos de um poema de Allen Ginsberg, com os versos de um poema de Hölderlin etc. Édipo, nessa paródia, se espanta: “Quanta gente! O teatro está cheio! HOJE AMANHÃ E ONTEM...”.¹⁶¹ Ele deseja saber onde se encontra, e Antígona lhe diz que eles estão numa “bela praça estrangeira”, em que há “montanhas russas com carros elétricos de cores variadas” e uma multidão de pessoas. E Édipo, após escutá-la, diz:

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 47.

¹⁵⁹ DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003, p. 35.

¹⁶⁰ MORANTE, Elsa. *Il mondo salvato dai ragazzini* (1995, p. 48).

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 57.

São todos fantasmas. Se estivessem vivos iriam parar, olhando-nos, assustados com esse casal exótico, muito estranho para ser visto: um velho mendigo, cheio de misérias infames, que no lugar dos olhos tem dois coágulos de sangue, acompanhado por uma ciganazinha semibárbara e de pele escura, tal como ele, pobre garotinha pouco desenvolvida por culpa do seu nascimento, que no rosto traz os sinais doces e distantes das criaturas de mente um pouco atrasada...¹⁶²

Walter Benjamin, em “**Édipo, ou o mito racional**”,¹⁶³ relata que após a Segunda Guerra Mundial uma encenação teatral inglesa de *Hamlet* foi muito criticada pelo fato de a personagem se encontrar vestida com roupas muito modernas, e que a partir desse debate podia-se chegar a um paradoxo: a peça de Shakespeare já é muito moderna para ser modernizada. No entanto, se essas “modernizações” são realizadas pelos artistas, estes, de acordo com Benjamin, não podem se ausentar de uma reflexão profunda sobre o seu gesto, que muito mais do que produzir uma mimese da obra que está sendo reatualizada pretende colocar em operação um processo de mimetismo, de diferimento. Benjamin faz referência a Pablo Picasso e seus quadros de 1927, a Igor Stravinsky e sua ópera *Ædipus rex*, de 1927, com participação de Jean Cocteau, com o intuito de destacar o movimento neoclassicista empreendido por esses artistas, muito díspares entre si, que procuravam retomar as personagens do mundo grego, disfarçando-as como personagens da atualidade.

Por que Benjamin se refere à peça *Ædipe*, de André Gide, estreada em 1932? Ele não deixa de perceber que os artistas do neoclassicismo retomam os temas gregos para suas experimentações, porém sem trazerem nenhuma problemática atual. Gide, ao contrário, em sua releitura de Édipo, via que o antigo e o atual estavam sempre em confronto, mas sem o elo da razão (*ratio*), da racionalidade, que afundou o mito nas suas maiores desgraças, tomada pelo desejo de revelar o enigma da esfinge. O que chama a atenção de Benjamin no *Édipo* de Gide, depois das inúmeras aparições do mito, ao longo dos séculos, foi o fato de ele ter conquistado a palavra. E, ao tê-la conquistado, aquilo que estava por trás do seu pensamento vem à tona:

Podem ser objetado que ao invés de uma explicação apresentamos aqui um paradoxo que pode

¹⁶² *Ibidem*, pp. 55-56.

¹⁶³ BENJAMIN, Walter. *Œuvres*, vol. II. Paris: Gallimard, 2000, pp. 333-339.

verdadeiramente produzir vertigens. Lá onde estava o palácio de Édipo, a casa, mais que qualquer outra, cercada de noite e espanto, de incesto, de parricídio, de fatalidade, de culpa, é ali que o templo da deusa Razão é hoje edificado? Isso é possível? O que, então, aconteceu com Édipo, no intervalo entre os vinte e três séculos decorridos desde que Sófocles o fez aparecer, pela primeira vez, sobre a cena grega, até o momento em que Gide fez com que ele outra vez subisse, agora sobre a cena francesa? Pouquíssima coisa. Porém de um enorme efeito. *Édipo conquistou a palavra.*¹⁶⁴

Franco Rella, no prefácio “**Amore e contesa**”, presente na edição italiana *Edipo il tiranno*, de Hölderlin, não à toa retoma a questão colocada por Walter Benjamin sobre a exigência do despertar da palavra em Édipo:

É a palavra que se abre ao espaço da nossa modernidade, da nossa necessidade de um saber que possa compreender em si o diferente, o contraditório, aquilo que é irrevogavelmente diferente. Porque na laceração, nessa laceração, reside toda esperança. Porque o lugar do conflito trágico é o interstício do qual emerge todo possível: também aquele da palavra que atravessando a dor se abre e nos propicia a alegria.¹⁶⁵

Carlos Astrada também via a necessidade da realização de uma nova leitura de *D. Quixote*. Em “**Extracción histórica y proyección mítica de Don Quijote**”, Astrada toma como ponto de reflexão a visão de Unamuno, que sustentava ser Sancho o verdadeiro herdeiro do espírito de Quixote. No entanto, ao fiel companheiro, contagiado pela loucura de seu amigo andante, segundo o filósofo, não bastava vestir-se com as mesmas armaduras do cavaleiro, pois, desse modo, estaria condenado à mimese. Astrada, então, postula uma necessidade de metamorfose, de mimetismo, a partir da releitura da narrativa quixotesca:

¹⁶⁴ *Idem*. “**Édipe ou: Le mythe raisonnable**”. In: *Œuvres*, vol. II. Paris: Gallimard, 2000, pp. 336.

¹⁶⁵ RELLA, Franco. “**Amore e contesa**”. In: HÖLDERLIN, Fredrich. *Edipo il tiranno*. Traduzione Tomaso Cavallo. Milano: Feltrinelli, 1991, p. 34.

Si don Quijote ha de renacer, y lo vivo y perenne de su ideal de justicia han de hacerse valer en el mundo como derecho y razón de vida, se impone renunciar a la ingenua soberbia de acudir a remiendos de herrero de aldea y modernizar su armadura, tornarla recia y eficiente con todos los recursos de instrumentación de la técnica moderna [...]. Reencarnará, más allá de la ficción, a condición de modernizar sus armaduras y saber emplearlas con tino, si el caso llega, a fin de mantener a raya la prepotencia de verdaderos gigantes o de cualquier Robot, producto de la nuda barbarie politécnica.¹⁶⁶

Retomo a questão presente no ensaio de Walter Benjamin: por que modernizar algo que já é em si muito moderno? Em “La serata a Colono”, as personagens foram reduzidas a seis, em relação às dez que compõem *Édipo em Colono*, de Sófocles; a paisagem de Colono passa a ser a de um hospital psiquiátrico; Teseu, Creonte e Polinices desaparecem; o coro se torna um balbucio delirante; Antígona se torna uma garota selvagem e semianalfabeta; aqui, não há oráculo; não há culpa. A carta que Antígona traz consigo, lida por um dos guardas, informa que Édipo é um “verborrágico... eloquente...” com “histerias verbais de estilo pseudoliterário... cheio de citações clássicas... Fluxo verbal caracterizado por longas monodias de entoação pseudo-litúrgica ou épica...”.¹⁶⁷ As citações das canções astecas, dos versos de Sófocles, de Hölderlin, da Bíblia, são glosas que afetam o ser a partir da própria linguagem. O mimetismo da linguagem nega, portanto, a existência de um fundamento originário. Em *Édipo Rei* há a castração do olho, em *Édipo em Colono*, por outro lado, a castração do olhar, ou seja, Édipo primeiramente tem o olho castrado porque não suporta ver aquilo que não agrada à sua vista, isto é, ele “aparece na nossa cultura como o ‘herói civilizador’ que, com sua resposta, proporciona o modelo duradouro da interpretação do simbólico”, tal como argumenta Giorgio Agamben, em “**Édipo e a Esfinge**”.¹⁶⁸ Depois, em *Édipo em Colono*, ele tem o olhar castrado, passando a viver ainda mais tragicamente o

¹⁶⁶ ASTRADA, Carlos. *Tierra y Figura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007, p. 121.

¹⁶⁷ MORANTE, Elsa. *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968, p. 42).

¹⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 223.

fato de pensar certas coisas que se encontram sob o registro do impossível. Desse modo, o seu exílio é vivido no paradoxo de ter que conectar coisas impossíveis: ele é o estrangeiro, agora banido de sua terra natal, com seu corpo dilacerado, tornando-se também, ao mesmo tempo, “o confim sagrado da cidade de Atenas”, tal como observou Franco Rella.¹⁶⁹

“La serata a Colono” nos impõe outra lógica: o texto começa por um *Addio*. A sua abertura já indica que o percurso é delirante, pois esse gesto reabre uma nova possibilidade de leitura da paródia. Esta, colocada em ato pela escritura de Elsa Morante, desvia-se de uma origem fundacional, já que parece ser um equívoco tomar sua experiência como uma espécie de retorno do mesmo. Então, poderíamos afirmar que a sua posição passa a ser a de “anti-Édipo”? Se compreendida nesses termos é porque a figura de Édipo ainda é tomada como um absoluto respeitável. A paródia, neste caso, parece indicar outro caminho: dizer adeus a Édipo não impede que a tradição que o rodeia venha à tona. No entanto, neste caso, tal tradição irá aparecer diferida, com possibilidades de montar outras cenas. Não há, em última análise, uma negatividade dialética, mas, sim, acefálica: “Por que me chamas de pai? Ninguém é pai de ninguém. Todos nós fomos paridos de uma mesma mãe. Não quero ser chamado de pai. Quero esquecer esse nome...”,¹⁷⁰ estas são as palavras de Édipo a Antígona, em “La serata a Colono”.

O que ainda seria *Édipo em Colono*, de Sófocles? Aliás, ainda há essa posse? A paródia se é que revela algo, este algo seria justamente a ausência de propriedade que se dá no “teatro da repetição”. Gilles Deleuze postula, por exemplo, uma diferença entre o *teatro da representação* e o *teatro da repetição*. O primeiro, segundo Deleuze, representa muito mais os conceitos; o segundo dramatiza ideias, e essa dramatização é proveniente de um falso movimento. Poderíamos dizer que ela “dá um passo em falso”. De acordo com o filósofo: “O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço”.¹⁷¹

¹⁶⁹ RELLA, Franco. “Amore e contesa”. In: HÖLDERLIN, Fredrich. *Edipo il tiranno*, 1991, p. 13.

¹⁷⁰ MORANTE, Elsa. *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968, p. 85).

¹⁷¹ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 31.

Jacques Derrida argumenta que “a escritura, paixão da origem, deve entender-se também pela via do genitivo subjetivo. É a própria origem que é apaixonada, passiva e suscetível de ser escrita”.¹⁷² Interessante acrescentarmos: ela é passível de ser reescrita, portanto, de ser afetada, no gesto da repetição. Maurice Blanchot, em “**A ponte de madeira (a repetição, o neutro)**”, discute a repetição como reduplicação, tomando como exemplo o *D. Quixote* como um lugar de extravagância, pois o cavaleiro leu tanto que decide viver à maneira do livro. Segundo Blanchot: “Temos, portanto, e sem dúvida pela primeira vez, uma obra de criação que, deliberadamente, se dá por uma imitação”.¹⁷³ No entanto, Blanchot pensa a repetição não como imitação de algo exterior ou interior. *D. Quixote*, para o filósofo, é, ao mesmo tempo, uma fala de comentário e uma repetição transitiva e reflexiva, remetendo ao mundo épico no mesmo instante em que remete a si mesmo. Ainda, de acordo com ele:

A reduplicação supõe uma duplicidade de outra espécie, esta: aquilo que uma obra diz, ela o diz calando alguma coisa (mas não por uma afetação de segredo: a obra e o autor devem sempre dizer tudo o que eles sabem, daí que a literatura não possa suportar nenhum esoterismo que lhe seja exterior; a única doutrina secreta da literatura é a literatura).¹⁷⁴

Macedonio Fernández, em sua conferência para a Rádio Cultura, já citada anteriormente, “**Para una teoría de la novela**”,¹⁷⁵ declara ao público:

Voy a reproducir, ampliando y coordinando, doctrinas de una anterior conferencia, porque se me ha consentido debutar dos veces en radio, en consideración a que soy de épocas más despaciosas que éstas, en que el tiempo

¹⁷² DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 75.

¹⁷³ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 153.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 155.

¹⁷⁵ A conferência de Macedonio Fernández possui algumas versões, mas cito, aqui, aquela publicada por Adolfo de Obieta na organização de *Teorías*. A mesma também foi publicada na *Revista de las Indias* (Bogotá, julho de 1940), com o título “**Doctrina Estética de la Novela, o sea ideas estéticas del peluquero, del modisto, del manicuro y del masajista de una bella dama... de ajedrez**”.

haraganeaba mucho, y tanto, que los trenes de entonces no estaban en una estación todavía media hora después de haber llegado. He aquí más o menos cómo me arreglé para comenzar aquella conferencia: Invisible, novelesco, quizá inexistente, pero lo mismo querido auditorio: Discúlpeame que con retardo de minutos inicie la conferencia.¹⁷⁶

Desse modo, podemos pensar a escritura de Macedonio Fernández a partir de dois significantes, que são recorrentes nos seus *papéis-projéteis*: *atraso* e *repetição*. A potência do atraso, ou o “destiempo” da ambivalência da escritura que põe em ato, coloca em confronto, concomitantemente, o caráter estético e ético da literatura. *Destiempo*, aliás, foi o nome dado à revista que Jorge Luis Borges criou juntamente com Bioy Casares, em 1936, que teve uma breve existência (de 1936 a 1937), com apenas três números publicados, e na qual inserem uma seção intitulada “Museo”, composta por textos e fragmentos de textos de autores reais e imaginários. O *atraso*, muitas vezes, quando se pensa nos textos de Macedonio, é compreendido como aquilo que chegou fora do tempo, ou por não existir ainda naquele momento em Buenos Aires uma vanguarda que lhes possibilitasse certa visibilidade, ou por causa da dispersão dos seus escritos, já que o escritor os abandonava a cada nova mudança de moradia.

Gonzalo Aguilar, em “**Macedonio Fernández: modos de aparición y ausencia**”, argumenta que “lo que Macedonio pone en relato es su *estrategia del retardo* que hace de la aparición y la desaparición dos caras de un mismo proceso mental, escriturario y factual”, pois, ainda de acordo com Aguilar, “Macedonio estaba ausente y a la vez presente, regulaba las expectativas y el retardo, se construía como personaje de ficción antes de hacerse cuerpo. Eran los modos de la aparición y de la ausencia.”¹⁷⁷ Gonzalo ressalta também que apenas com o surgimento das vanguardas o escritor “se hizo *visible* para la cultura y la escritura literaria”, que percebem “una dimensión nueva a la escritura de Macedonio: el elemento teatral.”¹⁷⁸

Assim sendo, a sobrevivência de duas forças antagônicas, ausência/presença, não cessam de se confrontar. O escritor estava tão

¹⁷⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Teorías*, 1974, p. 253 (sem grifos no original).

¹⁷⁷ AGUILAR, Gonzalo, “**Macedonio Fernández: modos de aparición y ausencia**”, In: JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina – Macedonio*. vol. 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, p. 126.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 128.

ausente quanto presente. A sua escritura traz em si uma ambivalência, em que os elementos contraditórios se confrontam, sem, no entanto, se anularem. Em umas das passagens, em *Todo y Nada*, o narrador não conta apenas como veio ao mundo, mas, sim, como o seu corpo-teatro se apresentou ao mundo¹⁷⁹:

Autobiografía accidentada.

- Yo nací el 1º junio 1874.

- ¿Y la otra vez?

- ¿Cómo? ¡Sólo nací esa vez que le digo!

- ¿Y con esa sola vez se ha bastado hasta ahora?¹⁸⁰

Ou seja, a *repetição* do mesmo não se efetua, assim como não se realiza a representação como totalização: não há o Todo, *ou o Nada*, mas, ao contrário, ambos são desejados, ao mesmo tempo, pelo seu pensamento.¹⁸¹ O Todo, assim, não se concretiza absolutamente em detrimento da anulação do Nada. Sergio Givone, em *Storia del nulla*, nos relembra que “Parmênides não somente nega a realidade do nada, mas, negando-a, distancia sem remissão a ideia de que o ser traga contradição, trazendo-a dentro de si, produzindo a partir dela visões de enigma.”¹⁸²

A escritura de Macedonio parece realizar, neste sentido, um elogio à ausência:

Elogio de la ausencia. – Era tan viajero que con su esposa en la casa nunca conversaba; le dejaba cartas en la mesa de luz, sobre la consola, en la vitrina, comunicándole todo. (Sigue el elogio de la ausencia). Por su parte la esposa lo quería

¹⁷⁹ Jean-Luc Nancy, no ensaio “**Corps théâtre**”, argumenta que “a palavra ‘presença’ se constrói com um ‘pre-’ que é também proximidade e não somente anterioridade. O presente não está nem diante, nem antes, mas ‘junto a’. É por isso que ele é tanto temporal quanto espacial: nem antes, nem depois, mas junto a; o presente é aquilo que chega junto a, e a espacialidade do ‘junto a’ é ela mesma uma espacialidade temporal, uma aparição, uma aproximação.” In: NANCY, Jean-Luc. *Corpo Teatro*. Traduzione Antonella Moscati. Napoli: Edizioni Cronopio, 2011, pp. 17-18.

¹⁸⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Todo y Nada* (1995, p. 144).

¹⁸¹ Gilles Deleuze destaca a importância de se distinguir o sujeito secreto como o verdadeiro sujeito da repetição: “É preciso pensar a repetição com o pronominal, encontrar o Si da repetição, a singularidade naquilo que se repete, pois não há repetição sem um repetidor.”, In: DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*, 2006, p. 49.

¹⁸² GIVONE, Sergio. *Storia del nulla*. Roma/Bari: Editori Laterza, 2006, p. 25.

muchísimo mientras andaba en sus viajes, pero cuando él volvía a pasar unos días, no resistía muchos sin presentarle demanda de divorcio. Un nuevo viaje volvía la esposa a la ternura.¹⁸³

A ambivalência é inscrita no próprio acontecimento, enquanto ausência de uma presença e vice-versa:

A contradicción não é entre duas imagens opostas do mundo, uma sendo religiosa, outra, irreligiosa. A contradicción está no acontecimento. É o acontecimento que segue em direção ao caráter enigmático do ser, não o ser que explica o acontecimento, ou explica a paixão pela contrariedade do ser.¹⁸⁴

No *Museo de la Novela de la Eterna* existem cinquenta e seis prólogos antes dos vinte capítulos que compõem o seu relato, os quais poderíamos compreender como elaborações teóricas para a sua leitura. Mas não há essa distinção: os prólogos estão fora e dentro do relato, e o duelo entre esses dois espaços literários *atrassa* a realização daquilo que se convencionou nomear como “romance”. Este tenta iniciar várias vezes, mas fracassa, pois o começo não está fixado num ponto zero:

El *Museo de la Novela* desbarata toda correspondencia que pueda establecerse entre historia y fábula. Así, la fábula puede no comenzar por el principio, sino por el medio o por el fin. O bien, puede comenzar varias veces. O comenzar antes del comienzo. O nunca comenzar. O comenzar, disimulando que comienza. O no dejar de comenzar.¹⁸⁵

Atrasar o começo, começar várias vezes, dissimular um começo: um rastro que se faz presente no mesmo momento em que se ausenta. Vicente Fatone diria: “**El reloj de las horas en blanco**”. O filósofo compreende a espera como uma espécie de atraso eterno, e nessa experiência o tempo produz um hiato entre aquilo que se espera e a própria espera: nessa soleira se encontra a escritura da espera, qual seja: uma escritura que espera começar ao mesmo tempo em que nunca deixa de produzir uma espera. Mas o que tarda? A resposta da escritura desconcerta aquele que a espera: o leitor, o sentido, o objeto. O jogo realizado pelos prólogos do *Museo de la Novela de la Eterna* atrasa a

¹⁸³ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Todo y Nada* (1995, p. 169).

¹⁸⁴ GIVONE, Sergio. *Storia del nulla* (2006, p. 24).

¹⁸⁵ VECCHIO, Diego. *Egocidios* (2003, p. 149).

escritura, sem deixar de ser eles mesmos a própria escritura. Dito de outra forma: os prólogos são a escritura do atraso e da repetição. O avô da personagem de "El reloj de las horas en blanco", ao perceber que o seu neto insiste em não compreender o seu relógio sem ponteiros, já que não marca a hora, embora siga sempre com o seu *tic-tac* das horas em branco, lhe diz:

Este relógio fez você pensar que eu sou um biruta. Quem se guia por um relógio assim?... Porém é que este é o relógio das horas em branco: dessas horas que não se apressam, por mais que você esteja apressado e por mais que fale do novo ritmo dos tempos: dessas horas que você, obcecado por esse novo ritmo, pode, por acaso, nunca vir a conhecer. Entendeu, portanto, o que significa meu relógio sem ponteiros?... Não?... Tudo bem, não importa.¹⁸⁶

O relato propõe, assim, outro tipo de experiência: narrar o tempo sem a presença dos ponteiros que marcam a “visibilidade do tempo”, ou seja, um *relato sem objeto*. Clarice Lispector, em 2 de maio de 1970, publica, no *Jornal do Brasil*, a “**Lembrança da feitura de um romance**”. A questão mais angustiante, para a escritora, é lidar com a dificuldade da espera. A impaciência que surge durante a tentativa de recompor por escrito a “visão inicial que foi instantânea” impõe outra angústia: “recuperar a visão é muito difícil”.¹⁸⁷ O instante da queda, portanto, passa a ser o movimento das variáveis em estado de variação contínua. A possibilidade de tocar o objeto [a visão inicial], ou melhor, de inscrevê-lo na linguagem, é o risco que se corre:

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano. [...] E como isso não bastasse, infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma ideia, não sei “vestir uma ideia com palavras”. O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem

¹⁸⁶ FATONE, Vicente. "El reloj de las horas en blanco", publicado em *El Mundo*, Buenos Aires, 29 abril 1943. Fatone assinava os seus artigos para o jornal com o pseudônimo C. Juárez Melián.

¹⁸⁷ LISPECTOR, Clarice. “Lembrança da feitura de um romance”, In: *Idem. A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999, p. 285.

com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe. Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar as palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passar pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: viveria, não usaria palavras. O que pode vir a ser a minha solução. Se for, bem-vinda.¹⁸⁸

Qual seria o pensamento presente a cada novo prólogo? Ou ainda, o que se encontra por trás do pensamento de cada um deles? “No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza”.¹⁸⁹ Chama a nossa atenção o fato de Macedonio ter assinado a sua “prosa estilhaçada” com o título *Museo de la Novela de la Eterna*. Por que trazer à tona os significantes “novela” e “museo”? O seu gesto parece ser tão paradoxal quanto necessário. Se o seu relato não possui um objeto, ou seja, não se trata mais de uma cópia da realidade, então a própria noção tradicional, positivista, ordenadora, dessas duas instâncias – romance e museu – é colocada em questão.

Cristina Landa, em “**Museo**”, isto é, um dos significantes evocados pelo Colectivo 12, presente em *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*, escreve:

Del Latín Museum: Lugar dedicado a las musas. Las musas que no sólo son cantoras divinas sino que presiden el Pensamiento en todas sus formas. [...] Novela equivale a museo: lugar dedicado a las musas de la Eterna. Sitio de la inolvidable donde se vencerá el olvido-muerte. Desde la estética macedoniana la escritura de esta novela sería la emancipación de lo imposible: construir

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 285.

¹⁸⁹ *Idem. Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 78.

una nueva experiencia para aniquilar la Ausencia, construir un lugar donde retener a la Eterna.¹⁹⁰

Interessante perceber que a reflexão de Cristina Landa compreende a ausência como algo que precisa ser vencido, aniquilado. A construção do romance, tendo seu equivalente no museu, serve, neste sentido, como lugar de retenção da personagem Eterna, a quem está dedicado o "romance": "A ti, existas o no, dedico esta obra; eres, por lo menos, lo real de mi espíritu, la Belleza eterna".¹⁹¹ No entanto, é importante não esquecer que os títulos dos prólogos, assim como a assinatura "Museo de la Novela de la Eterna" são fundamentais, pois desarmam a pretensão de se alcançar uma narrativa totalizante. Cada prólogo já é em si um relato, ou melhor, um nada que se torna tudo e vice-versa. O "**Prólogo que se siente novela**" pode ser lido como o jogo entre ausência e presença:

No lo empiezo, lector, porque al estudiarlo someramente comprendí que ya tenía mi pórtico para la Novela. Me siento intimidado: es por primera vez que mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy cuenta de que estoy comprometido a una novela, que llegaría el momento en que habría que concebirla completa y darle forma. [...] La novela del presente prólogo, de lo que le ha ocurrido cuando, enamorado de la Novela, aspiraba a serle prólogo, es que lo he atrapado y metido en la Novela destituyéndolo de prólogo para promoverlo a capítulo.¹⁹²

No prólogo "**Al lector de vidriera**", os *títulos-textos* surgem como necessidade de se colocar em suspeita a frágil relação do leitor, tanto com a leitura de um livro quanto com a leitura do título em sua capa.¹⁹³ Assim, é necessário "explicar la lentitud del título de la novela":

¹⁹⁰ BUENO, Mónica. *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2001, pp. 46-47.

¹⁹¹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, p. 26).

¹⁹² *Ibidem*, pp. 114-115.

¹⁹³ Em *Los libros sin tapas* (1929), de Felisberto Hernández, lemos um gesto análogo ao do *Museo de la Novela de la Eterna*, pois aí também existe a questão da dilatação dos começos. No "**Prólogo de un libro que nunca puede empezar**", lemos: "Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuanto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse".

Se calcula cien lectores de tapa por uno de libro; títulos-texto y tapas-libro no erran lector; son la única esperanza de un gran radio de acción de la brillante Literatura, las más de las veces, la guardada y secreta Literatura, recatos que no la contentan. Prevengo empero a los que se retiran por haber concluido de leer mi título que mi libro sigue después, que no pertenece al género de los facsímiles en madera que simulan bibliotecas repletas. Así que si el lector no sigue leyendo yo no tengo la culpa de no habérselo advertido. Ya es tarde para encontrarnos aquí el autor que no escribe con el lector que no lee: ahora escribo decididamente.¹⁹⁴

Todo prólogo, portanto, é um discurso prescritivo que exerce, em relação a uma única obra já existente, aquilo que o manifesto prega para um conjunto de obras futuras. Os prefácios do *Museo de la Novela de la Eterna* não são póstumos, como a maioria dos prólogos, senão, futuros.

Jorge Luis Borges, em “**Prólogo de prólogos**”, expõe com humor a omissão, por parte dos estudiosos, de uma teoria do prólogo. Segundo Borges: “Que eu saiba, ninguém formulou até agora uma teoria do prólogo. A omissão não nos deve afligir, já que todos sabemos do que se trata. O prólogo, na triste maioria dos casos, confina com a oratória de sobremesa ou com os panegíricos fúnebres e é pródigo em hipérboles irresponsáveis”.¹⁹⁵ Borges escreve esse prólogo em 1974. O livro *Prólogos, com um prólogo de prólogos* é publicado em 1975. O *Museo de la Novela de la Eterna* é publicado pela primeira vez em 1967, em Buenos Aires, pelo Centro Editor de América Latina (CEAL). No livro de Borges há inclusive um prólogo intitulado “**Macedonio Fernández**”, no qual se narra como Macedonio começou a fazer parte de sua família e de sua vida e como ele lidava com certas situações cotidianas. Enfim, lemos a grande admiração que Borges tinha pelo amigo de seu pai, o qual também passa a ser seu amigo. Borges, nesse prólogo, não se refere uma única vez ao *Museo de la Novela de la Eterna*. O texto não poderia, de fato, fazer referência ao *Museo*, pois foi publicado pela primeira vez, em 1961, no livro *Macedonio*

In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *Los libros sin tapas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010, p. 44.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 84-85.

¹⁹⁵ BORGES, Jorge Luis. *Prólogos, com um prólogo de prólogos* (2010, p. 8).

Fernández¹⁹⁶. Mas por qual razão, na seleção de textos de *Prólogos, com um prólogo de prólogos*, Borges não fez nenhuma menção aos prólogos do *Museo de la Novela de la Eterna*?

O prólogo não é somente o texto que se encontra ao lado do texto “principal”, pois ele já é em si mesmo texto. Ele traz em si a leitura e a escritura em excesso, na medida em que elabora uma leitura crítica e teórica. Assim, os prólogos do *Museo*, mais do que elucidarem a preparação do suposto “romance”, elaboram uma montagem que embaralha ainda mais a sua escritura. O leitor se depara com o excesso, 56 prólogos, e a perspectiva que se abre é tão ampla quanto reduzida ao vazio. No prólogo “**Perspectiva**”, lemos:

He hecho lo que pude para que en el zurcido de múltiples pasajes de mi prosa novelística, que arrastra consigo infatigables remiendos de revisión, no se adviertan costuras; y me hago un mérito confesar lo que nadie descubriría, porque si algún libro costó trabajo fue éste, y yo creo que todo el arte es labor y muy ardua (...). Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes transversales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela. Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de inconclusiones e incompatibilidades.¹⁹⁷

A montagem operada por cortes transversais exige, do mesmo modo, um leitor que não se esquive da tentativa de forçar a sintaxe da escritura-leitura, a qual também é puro excesso de contingência.

Diego Vecchio, em *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, escreve que “en Macedonio, no hay entrada en el

¹⁹⁶ BORGES, Jorge Luis (selección e prólogo). *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Biblioteca del Sesquicentenario, 1961. O prólogo de Borges, dessa edição, se encontra na tradução brasileira de uma pequena antologia dos *Papeles de Recienvenido*, de Macedonio Fernández, que foi intitulada *Tudo e Nada*. No entanto, esta antologia, com esse título, não se trata da tradução do IX volume das Obras Completas, de Macedonio, publicado pela Corregidor, em 1995, que se intitula também *Todo y Nada*. In.: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Tudo e Nada*. Organização e tradução de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.

¹⁹⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*, 2007, p. 14.

libro, sin ‘chichón de lectura’”¹⁹⁸, pois ele vê no *Museo* a impossibilidade de conceber a leitura como construção de um todo coerente, pois os fragmentos, mesmo que metodicamente organizados, levam a leitura à deriva, e o leitor, por sua vez, sente uma vertigem: “A este *patch-work* de prefácios, corresponde un lector *patch-worker*, que enlaza desenlazándose”.¹⁹⁹ Macedonio, em carta a Bernardo Canal Feijóo, escreve: “La novelística de mareo-lectura, del Lector Mareado, del no ser del lector, es la que propongo para este siglo de conciencia intensiva, de Comienzo de lo Humano. Las generaciones que lean novelas, dramas, poemas efusivos, confidentiales no conocieron lo Humano: comienza mañana”.²⁰⁰

O prólogo “**El hombre que fingía vivir**” é, neste sentido, singular. Logo no início, lemos: “(Único personaje que necesita explicación. Y la tiene doble: le faltó existencia pero abundó de aclaraciones.)”.²⁰¹ O significante “doble” remete a uma nota de rodapé, na qual lemos a compreensão do narrador que vê na demência de personagens como Quixote, Sancho e Hamlet, a incongruência da arte realista que usa a loucura como elemento organizador de um romance, ou seja, o absurdo passa a ser a verossimilhança da própria loucura. E ao contrário de apresentar, no “romance”, personagens loucas, o narrador nos informa: “Yo no doy personajes locos, doy lectura loca y precisamente con el fin de convencer por arte, no por verdad”.²⁰²

A leitura dos prólogos apresenta outra particularidade: eles prometem um começo, uma origem para o relato. No entanto, a história já está ali, fazendo-se e refazendo-se a cada “chichón” de leitura.²⁰³

¹⁹⁸ VECCHIO, Diego. *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, 2003, p. 144.

¹⁹⁹ *Ibidem*, 2003, p. 149.

²⁰⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. “Carta a Bernardo Canal Feijóo”, Buenos Aires, enero 23 de 1931, In: *Idem, Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, pp. 28-29.

²⁰¹ *Idem, Museo de la Novela de la Eterna*, 2007, p. 73.

²⁰² *Ibidem*, p. 73.

²⁰³ Noé Jitrik, em “La novela futura de Macedonio Fernández”, lê nos prólogos a preparação de um romance que nunca se concretiza, que é sempre por-vir, e dessa preparação, segundo Jitrik, tiramos uma lição: “La lección que se extrae es que frente a una novela que no puede existir aparece un texto que está existiendo y que aparece, en la culminación de su forma, sólo como elaborándose, como haciéndose”. In: JITRIK, Noé (Org.) *Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976)*. Buenos Aires: Biblos, 1997, p. 111. O que Jitrik argumenta não está distante da reflexão de Roland Barthes, em *A*

Portanto, podemos pensar os prólogos do *Museo de la Novela de la Eterna* como paródias incessantes, que parodiam a ficção, os vários “tipos de romance”, as personagens, as cenas célebres de uma sociedade moderna e os gêneros literários, como, por exemplo, a biografia.

O prólogo “**Obras del Autor, especialista en novelas**”, presente na edição crítica organizada por Ana María Camblong e Adolfo de Obieta, em 1997, é enigmático. Nesse prólogo, lemos a categorização de treze tipos de romances:

- La Novela que Comienza
- La Novela Impedida
- La Novela que no Sigue
- La Novela de Encargo
- La Novela Salida a la Calle, con todos sus personajes, en ejecución de sí misma.
- La Prólogo-Novela, cuyo relato se da a escondidas del lector en los prólogos.
- La Novela sin Fin
- La Novela escrita por sus Personajes
- La Novela Inexperta, que se atarea en ir matando por separado a «personajes», ignorando que seres escritos mueren todos juntos en un Final de lectura.
- La Novela que termina antes del desenlace
- La Última Novela Mala
- La Primera Novela Buena

preparação do romance. Dizer preparação parece postular a busca pelo desejo, mas este não como realização, como apropriação, mas como desejo de fantasia, portanto a busca do objeto fantasmático. Segundo Barthes, “o Querer-Escrever é aqui o do Romance, que a forma fantasiada é o Romance – Dizem até (trajecto costumeiro do boato) que estou escrevendo um, o que é falso; se isso fosse verdade, eu não poderia, evidentemente, propor um curso sobre sua preparação: escrever exige clandestinidade. Não, eu ainda estou na Fantasia do romance, mas estou decidido a levar a própria fantasia tão longe quanto possível, àquele ponto alternativo: ou o desejo cessará, ou então ele encontrará o real da escritura, e aquilo que se escreverá não será o Romance fantasiado. Portanto, por enquanto, ficamos no nível da Fantasia – o que modifica, de fato e completamente, a maneira (o “método”) a qual podemos aplicar a palavra “Romance”. O que chamo Romance: é pois – por enquanto – um objeto fantasmático”. BARTHES, Roland. *A preparação do romance*, vol. I. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 22-23.

La Novela Obligatoria.²⁰⁴

Ana María Camblong e Adolfo de Obieta, em uma nota de rodapé, escrevem: “El catálogo es una parodia de la enumeración que hacen habitualmente los autores de sus publicaciones; la reiteración exagerada del comienzo de los títulos es una letanía que se burla de lo «obvio» y reniega del aburrimiento de tales listas”.²⁰⁵ No entanto, a lista surge reduzida na edição de 2007, da Corregidor, sendo inserida no prólogo “**El autor también habla**”, que se encontra, por sua vez, no apêndice da edição de 1997, sem o catálogo em questão. Nesse prólogo, antes da lista, lemos: “Para todo lo cual creo, como Autor, haberme acreditado con las siguientes especialidades en novelismo”.²⁰⁶

Desse modo, percebe-se que montar o quebra-cabeça da escritura de Macedonio Fernández é um grande desafio. O leitor sente uma vertigem diante dos fragmentos do *Museo*²⁰⁷, pois a cada nova edição o *Museo de la Novela de la Eterna* se faz e se desfaz. A lista indica, mais do que uma enumeração, a inatingibilidade do objeto, ou seja, do *objeto-nada* sobre o qual discutimos anteriormente.

Macedonio, na mesma carta a Bernardo Canal Feijóo, já citada, argumenta que “la Literatura o Prosarte es futura”.²⁰⁸ A escritura do *Museo de la Novela de la Eterna* (aliás, antes mesmo de ser um museu, os papéis são fragmentos de um arquivo fragmentado) desestabiliza a leitura, tornando-se ela também uma leitura fragmentada, ou seja, escritura e leitura estão em constante devir. Ana María Paruolo, em “**Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y la crítica de los años sesenta**”, lendo o texto de Jitrik, “**La novela futura**”, que já foi citado anteriormente, coloca a seguinte questão:

²⁰⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (Edición Crítica, 1997, p. 7).

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 7.

²⁰⁶ *Idem*. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, p. 21).

²⁰⁷ Jorge Luis Borges lembra que “Macedonio não dava o menor valor a sua palavra escrita; ao mudar-se de moradia, não levava os manuscritos de caráter metafísico ou literário que tinham se acumulado sobre a mesa e que enchiam caixas e armários. Muito se perdeu, com isso; talvez irrevogavelmente. Lembrome de ter-lhe reprovado essa distração; disse-me que supor que podemos perder algo é uma soberba, já que a mente humana é tão pobre que está condenada a encontrar, perder ou redescobrir sempre as mesmas coisas”. BORGES, Jorge Luis. *Prólogos, com um prólogo de prólogos* (2010, pp. 74-75).

²⁰⁸ FERNÁNDEZ, Macedonio. “**Carta a Bernardo Canal Feijóo**”, Buenos Aires, enero 23 de 1931. In: *Idem*, *Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 27.

Entonces podríamos preguntarnos, según las observaciones de Jitrik, si una novela construida con prólogos es una novela, a pesar de la anticipación genérica que se anuncia en el título, o si se trata de un escamoteo a la mirada del crítico, puesto que el estatuto genérico podría ser sólo asunto de la crítica y no del escritor.²⁰⁹

Sua reflexão talvez possa ser respondida com a argumentação de Roland Barthes, em *A preparação do romance*. O romance, neste caso, não é compreendido como realização, mas como *desejo de escrita*, que, por sua vez, confronta-se sempre com um *objeto fantasmático*. No entanto, a resposta advém mais uma vez como questão: a preparação, ao contrário da realização, não visa à totalidade, mas, sim, à fragmentação?²¹⁰

O fragmento vive sob o regime do paradoxo: não é uma parte proveniente de um todo, mas, ao contrário, deseja-se como todo enquanto fragmento. Mario Perniola chama a atenção para o irrompimento de uma totalidade numa superfície mutilada. O “**Prólogo que se siente novela**” é singular, pois aí surge o fragmento que aspira tornar-se absoluto: “La novela del presente prólogo, de lo que le ha ocurrido cuando, enamorado de la Novela, aspiraba a serle prólogo, es que lo he atrapado y metido en la Novela destituyéndolo de prólogo para promoverlo a capítulo”.²¹¹ O romance que aspira ser prólogo, o prólogo que se torna capítulo: do todo ao fragmento e do fragmento à parte constituinte de um todo. O último prólogo do *Museo de la Novela de la Eterna* se chama “**Al que quiera escribir esta novela**”, com subtítulo “**prólogo final**”. O que seria a “conclusão” passa, entretanto, a ser o início de abertura a uma nova escritura fragmentária:

²⁰⁹ JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio*. Director del volumen Roberto Ferro. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, p. 77.

²¹⁰ Mario Perniola escreve, em “O paradoxo do fragmento”, que “o fragmento não é o estilhaço de uma totalidade que se quebra, mas, ao contrário, é a própria totalidade que irrompe na superfície mutilada e parcial, incoerente e lacunar, desmalhada e desconectada da vida corrente. Este é o paradoxo do fragmento: não é completamente fragmentário, mas bastante coeso e unitário, como uma bolinha de ferro”. PERNIOLA, Mario. *Desgostos*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Edufsc, 2010, p. 147.

²¹¹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, p. 115).

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer “libro abierto” en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede.²¹²

A escritura de Macedonio, portanto, convoca o leitor a realizar uma paródia. Ele também compõe suas trajetórias, percebendo que aquilo que procura compor se decompõe a todo instante, ou seja, a origem que deseja alcançar é inatingível, não porque seja fruto de uma sacralização, mas, sim, porque ela falta em seu lugar. O leitor, desse modo, é levado a tomar outras estratégias de leitura, pois a “destrozada estructura” do relato, ou a sua *estructura desestructurante*, desestabiliza a sua própria identidade. O movimento, portanto, é de flexibilidade: o parodiador provoca uma mancha naquilo que deseja parodiar ao mesmo tempo em que é manchado nesse gesto de profanação, assim como observamos nos retratos de Maria Callas.

Se o prólogo se sente “romance”, por que este não pode afirmar-se como prólogo? Há uma questão que retorna diante dos *saltos* provenientes tanto da escritura quando da leitura do *Museo de la Novela de la Eterna*, qual seja: a paródia é resultado de um processo ou se mantém insistentemente como processo? Para pensar essa questão é importante confrontar a hipótese de Daniel Attala, que sustenta não ser apenas a teoria do romance de Macedonio Fernández uma leitura do *Quijote*, com a argumentação de Julio Prieto, presente no posfácio de *Macedonio Fernández, lector del Quijote: con referencia constante a J. L. Borges*, de Attala. Segundo a hipótese de Daniel Attala:

Como reescritura del *Quijote*, dicho programa concibe una doble novela compuesta por una *mala* de corte realista y una *buena* de corte no-representacional o de acontecimiento. *Adriana Buenos Aires* es la novela mala, primera parte o dimensión de este nuevo *Quijote*, en la que los personajes jamás son tomados por tales sino por

²¹² *Ibidem*, p. 265.

personas que sufren, aman o dialogan igual que hace toda otra persona en los libros y en el mundo. *Museo de la Novela de la Eterna*, en uno de cuyos capítulos, el XI, los personajes, ahora sí frontal y abiertamente *personajes*, leen *Adriana Buenos Aires*, es la novela convertida en obra de arte concienzal según la lección de Cervantes en la Segunda Parte del *Quijote*.²¹³

O capítulo XI do *Museo de la Novela de la Eterna*, a que Attala se refere, porém sem citar nenhum trecho, é fundamental para sustentar a sua hipótese. Lemos como epígrafe do capítulo: “(Paréntesis en la novela para un fragmento de ensayo de la teoría de: la novela leída por personajes de otra novela.)”.²¹⁴ Nesse capítulo surgem as personagens Quizagenio e Dulce-Persona dialogando. Aquela diz a esta que teve uma insônia na noite anterior, então decidiu ler um romance “abundante de amores y casualidades”, e logo em seguida afirma: “Te diré que, si es por fantasía, yo no me quedaría atrás”.²¹⁵ Em seguida, Quizagenio lança a proposta a Dulce-Persona: “Qué te parece si alguna vez realizamos la idea de Deunamor, y todos nos comprometemos a escribir una novela?”.²¹⁶ Dulce-Persona aceita a sua proposta. Quizagenio lhe apresenta o nome do romance, manifestando também a vontade de ler um capítulo para ela, pois está curioso para saber a emoção que Dulce-Persona irá experimentar ao ouvir tal relato: “Pero ahora quiero leerte un capítulo de la novela que leí anoche. Se llama *Adriana Buenos Aires*. ¿Te gusta?”. Após acompanhar a leitura de Quizagenio, Dulce-Persona demonstra uma certa tristeza, e Quizagenio lhe pergunta: “– ¿Acaso te parece o sientes que estás en una situación semejante a la de este personaje, o, aunque no haya semejanza, te encuentras en un padecer tan intenso?” E ela: “– Yo quisiera ser ese personaje. Ahora no se trata de leer amenamente una novela”.²¹⁷

Portanto, lemos, nesse capítulo, aquilo que Macedonio também argumenta nos ensaios “**Para una Teoría del Arte**” e “**Para una**

²¹³ ATTALA, Daniel. *Macedonio Fernández, lector del Quijote: con referencia constante a J. L. Borges* (2009, p. 92).

²¹⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, p. 212).

²¹⁵ *Ibidem*, p. 212.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 212.

²¹⁷ *Ibidem*, pp. 212-213.

Teoría de la Novela”, ambos presentes no livro *Teorías* (1974).²¹⁸ Não ler um relato amenamente, ou seja, não ser capturado pela ilusão de uma visão, acreditando serem reais as personagens, resultantes de uma cópia da realidade. Essa é, segundo Macedonio, a maior pretensão realista. A leitura do *Museo* destitui o leitor de um saber *a priori*. Os prólogos funcionam aparentemente como uma espécie de guia de leitura, no entanto, esse guia produz sempre um *atraso* de sentido.²¹⁹

²¹⁸ Em “**Para una Teoría del Arte**”, de Macedonio, lemos: “La copia del mundo, y del vivir, sean musicales, pictóricas o literarias, no son Belarte. Explotan una eficacia espúrea: lo asociativo, que no es artístico” (p. 240). Em “**Para una Teoría de la Novela**”, lemos numa passagem: “Todo en el Quijote es asunto, belleza natural no artística, arte no consciente, humorístico y serio, espontáneo producto de entusiasmo – que el asunto produce en el autor – no de técnica. Es la más grande de las casi novelas, mucho más psicológica que las menudencias de psicoanálisis de los novelistas del monólogo interior, pero no es belarte: es producción humana de belleza natural, realismo psicológico. Más en una misma obra máxima de arte no consciente se inauguró la prosa técnica o consciente. Leed nuevamente el pasaje en que el Quijote se lamenta de que Avellaneda publique una inexacta historia de él; pensad esto: un “personaje” con “historia”. Sentiréis un mareo; creeréis que Quijote vive al ver a este “personaje” quejarse de que se hable de él, de su vida. Aun un mareo más profundo: hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un “personaje” sin realidad. Este estado de ánimo, el mareo de la personalidad en el lector, sólo la literatura, la intelectualista, no la científica, puede darlo, y es el primer hecho de la técnica literaria [...]. En suma, una novela es un relato que interesa sin que se crea en él y retenga al lector distraído para que opere sobre él, de tiempo en tiempo, la técnica literaria, intentando el mareo de su sentimiento de certidumbre de ser, el mareo de su yo”. FERNÁNDEZ, Macedonio. *Teorías* (1974, pp. 257-258).

²¹⁹ Raúl Antelo, em *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* (2006), estabelece relação entre a arte estética, retiniana, e a intervenção anestésica de Marcel Duchamp, para confrontar duas posições que se colocam em jogo diante do seu gesto artístico, qual seja, o *regard* (o olhar) e o *retard* (o atraso). Neste se abre a possibilidade do *hasard* (acaso), visto que o encontro de um objeto artístico com qualquer público reside não numa descoberta, mas, sim, no enigma que permanece nessa experiência. Não por acaso, Antelo, em muitos momentos, aproxima o gesto de Duchamp ao de Macedonio Fernández: “Na realidade, no caso de Buenos Aires, essa concepção acefálica da arte provém de Macedonio Fernández, quem reservava o nome de beleza à *anestésica*, ou, como ele próprio dizia: “Estética da motivação mínima ou assunto, inclinada à pureza de uma omissão total de motivação que caracteriza a Música”. Nesse sentido, Macedonio, bem como Duchamp, perseguiu uma “Estética do horror ao assunto

Desse modo, o não saber *a priori* será destituído pelo *saber do limite*, compreendido não como o saber que deseja dominar e enclausurar o sentido, mas, sim, como abertura de sentidos. O *Museo*, assim, é o excesso do saber, e por isso mesmo desestabiliza a própria escritura, tornando-a sempre futura. A escritura do *Museo de la Novela de la Eterna*, portanto, não ancora o saber. Este é sempre colocado em questão, desarticulado pelo *pensamento-projétil*, ou seja, pelo pensamento que não é composição de saberes, mas, ao contrário, é a apresentação de um projeto fracassado. Qual seria o projeto? Escrever um romance? Ou provocar um adiamento? O *não-saber*, ou excesso do saber, não é estático, visto que é dinâmico. Então, passa a existir a necessidade de recomeçar, escrever mais um prólogo como *promessa*.²²⁰

Retomemos o diálogo entre Quizagenio e Dulce-Persona: ela deseja saber como termina a cena narrada por ele, e o que escuta não por acaso irá provocar o surgimento do diálogo entre o leitor e o autor, o qual não se esquiva diante do confronto. Dulce-Persona exclama:

- ¡Yo quiero la vida! ¡Yo quiero estos sobresaltos y tinieblas, yo quiero la vida!

- El lector: Quien la pierde soy yo. En este instante, siento que no existo. ¿Quién me llevó la vida?

- El autor: Pellízcate, pues necesitas sacar de ti el sonido del timbre de realidad, de ser. Nadie se pellizca, en el sueño.

e da obra de arte de encomenda", ou seja, pensava a arte como o gesto do "artista que trabalha o assunto achado e encomendado por outro", o que Duchamp, mais economicamente, chamaria de *ready-made*". ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 283.

²²⁰ Georges Bataille, em *A experiência interior*, escreve: "O não-saber desnuda. Esta proposição é o cimo, mas deve ser entendida assim: desnuda, então *vejo* o que o saber escondia até aí, mas se vejo, sei. De fato, sei, mas o que soube, o não-saber ainda o desnuda. Se o contrassenso é o sentido, o sentido que é o contrassenso perde-se, torna-se de novo contrassenso (sem parada possível). Se a proposição (o não-saber desnuda) possui um sentido – aparecendo, e tão logo desaparecendo – é que ela quer dizer: O NÃO-SABER COMUNICA O ÊXTASE. O não-saber é antes de tudo ANGÚSTIA. Na angústia aparece a nudez, que extasia". BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução Celso Libânio Coutinho; Magali Montagné; Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 58.

- Quizagenio: ¿No te parece que nos está escuchando el lector?

- El lector: Yo digo que no entiendo.

- El autor: Pero, lector, usted no ha leído bien saltado, entonces. Ha caído usted en el vicio de la lectura seguida. Mi novela no es novelón. Lo irreprochable, lo impecable no es su género; no hay receta para su naturaleza de obra de arte. Discúlpese a esta novela de un principiante de novela.

- El lector: Ah.

- El autor: En cuanto a mí, no soy el Presidente; estoy por saber quién soy ahora [...]. Por un instante temblé, ansié, creí ser personaje sin vida de mi novela, creando al Presidente, creándolo tan parecido a mí. Y mis personajes han querido todos vivir.²²¹

Attala, desse modo, estaria buscando na *doble novela*²²² de Macedonio uma referencialidade direta às duas partes do *Quixote*? *La*

²²¹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, pp. 214-215).

²²² Em relação à expressão “doble novela” é interessante ressaltar um possível problema, que se encontra justamente nesta expressão. Ana María Camblong, no seu “**Estudio Preliminar**”, para a edição crítica do *Museo de la Novela de la Eterna*, escreve que “es prudente insistir en la advertencia que hace el propio Macedonio: lo que aquí denominamos «doble textualidad» no es sinónimo de «Doble Novela»; esto último se refiere a un procedimiento narrativo ensayado en el MNE, en el que los personajes leen otra novela, precisamente pasajes de ABA, con el fin de desestabilizar la «realidad» del lector. La «doble textualidad» refiere, fundamentalmente a dos textos, con sus respectivos títulos, integrados a un mismo proyecto, relacionados entre sí a partir de la diferencia, con lo que el procedimiento de la «Doble Novela» pasaría a ser una de las alternativas correlacionantes en el marco de la «doble textualidad» de base [...]. Para finalizar, cabría enunciar algunas consideraciones acerca de la pertinencia y las significaciones que la doble textualidad adquiere en el proyecto novelesco – global – de Macedonio. 1) El hecho de que ambas sean novelas suscribe una tradición del género, de un linaje textual, al tiempo que plantea la ruptura y la transformación de sus cánones. 2) La confrontación entre lo viejo-superado y lo nuevo-original acentúa el perfil vanguardista e indica su neto enrolamiento en concepciones y problemáticas típicas del arte contemporáneo. 3) La co-presencia de los textos contribuye a las relaciones intertextuales y a los juegos paródicos”. FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (Edición Crítica, 1997, p. LII).

novela mala seria aquela puramente realista e *la novela buena* aquela de “corte não-representacional” e de “acontecimiento”, como ele mesmo afirma? Segundo a leitura de Attala, *Adriana Buenos Aires* é o romance lido pelas personagens do *Museo de la Novela de la Eterna*, e esta indicação é uma das estratégias de uma mudança paradigmática, pois, segundo o crítico, as personagens de *Adriana Buenos Aires*, que possuíam a ilusão de serem “seres reais”, passam efetivamente ao estatuto de personagens. Acreditamos que esse tipo de leitura busca uma linearidade na construção das duas escrituras: há uma última (*Adriana Buenos Aires*), depois uma primeira (*Museo de la Novela de la Eterna*), que, por sua vez, corta o elo com aquela.

Julio Prieto, no posfácio “**Pro cosmética (diálogo con posos de café)**”, lança uma hipótese que difere daquela de Daniel Attala, pois ao invés de ler os “romances” de Macedonio através de uma perspectiva dualista (o caso do *Quixote* e o caso da leitura de Attala), ressalta que a possível reescritura operada por Macedonio da obra de Cervantes traça um corte tanto com o modelo apresentado em *D. Quixote* quanto com a tradição literária a que ele está vinculado. De acordo com Prieto:

El proyecto novelístico macedoniano es *doble y cortado*: cortado, para empezar, por el hecho de que nunca llegó a completarse como tal – las dos novelas, *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la Novela de la Eterna*, se publicaron póstumamente y siempre por separado: en cuanto “doble novela”, el proyecto permanece hasta hoy inédito, lo que contrasta con la unidad orgánica de lectura que forman las dos partes del *Quijote*, publicadas conjuntamente a partir de la edición de Barcelona de 1617 (es decir, dos años después de la aparición de la segunda parte) [...]. Cortado, también y más decisivamente, porque está recorrido por movimientos tectónicos – hondas simas de crítica de la ficción y de la institución literaria – que agrietan y desestabilizan su legibilidad como meras “novelas” (malas o buenas).²²³

Julio Prieto, portanto, está ressaltando que *Adriana Buenos Aires* não se sustenta exclusivamente como “romance realista” (ou

²²³ PRIETO, Julio. “**Pro cosmética (diálogo con posos de café)**”. In: ATTALA, Daniel. *Macedonio Fernández, lector del Quijote: con referencia constante a J. L. Borges*. Buenos Aires: Paradiso, 2009, pp. 141-142.

como o último romance realista), assim como o *Museo de la Novela de la Eterna* apresenta momentos em que surge uma espécie de vestígio do relato da *última novela mala*, tal como acompanhamos pelo diálogo entre Quizagenio, Dulce-Persona, Leitor e Autor. A crítica literária argentina dá muita visibilidade ao *Museo de la Novela de la Eterna*, talvez seduzida pela força ficcional-teórica da sua escritura. No entanto, a leitura e a análise de *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)* são fundamentais.

A leitura a partir do hífen que as liga não descarta os elementos heterogêneos que ambos os relatos possuem, ou seja, as suas ambivalências. Ao contrário de visualizar cada um dos relatos como uma totalidade orgânica, seria mais interessante confrontar a pretensa e fracassada totalidade que emerge dos seus fragmentos.²²⁴

Macedonio joga com a escritura ao mesmo tempo em que expõe ao leitor a necessidade de desfazer a confusão presente nos seus manuscritos, pois como a cada dia escrevia uma página para cada romance, então não conseguia mais saber qual era a página que pertencia à *última novela mala* e à *primera novela buena*. Portanto, o que o escritor garante ao leitor é novamente mais um início de jogo

²²⁴ Julio Prieto observa também que “en contraste con la unidad orgánica que forman las dos partes del *Quijote*, la doble novela de Macedonio propone, así pues, una pareja *inorgánica*”, PRIETO, Julio (2009, p. 144). No prólogo “Lo que nace y lo que muere”, do *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio argumenta: “Damos hoy a publicidad la última novela mala y la primera novela buena. ¿Cuál será la mejor? Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando a la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible; ya que no hemos podido instituir la lectura obligatoria de ambas, nos queda al menos el consuelo de habérsenos ocurrido la compra irredimible de la que no se quiere comprar pero que no es desligable de la que se quiere: será Novela Obligatoria la Última novela mala o la primera buena, a gusto del Lector. Lo que de ningún modo ha de permitirle para máximo ridículo nuestro, es tenerlas por igualmente buenas las dos y felicitarnos por tan completa 'fortuna’”. FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, p. 11). Diego Vecchio destaca a necessidade de ler um romance com o outro, e não um após o outro. Não à toa, ele cita os dois neologismos inventados por Macedonio: *malabuena* e *primeraúltima*. Segundo Vecchio: “La novela buena, para ser buena, tiene que ser mala. En lugar de oposición y discordia, tenemos aquí correlación y aglutinación”. VECCHIO, Diego. *Egocidios* (2003, p. 86).

diferido, porém não menos vertiginoso. No prólogo “**Lo que nace y lo que muere**”, percebe-se a necessidade de ler um relato com outro:

Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que no acaba de ocurrírseme para *Novela de la Eterna*; pero es cuestión de que el lector colabora y las desconfunda. A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía [...]. Hágase cargo el lector de mi desasosiego y confíe en mi promesa de una próxima novela malabuena, primerúltima en su género, en la que se aliará lo óptimo de lo malo de *Adriana Buenos Aires* con lo óptimo de lo bueno de *Novela de la Eterna*, y en que recogeré la experiencia ganada en mis esfuerzos por probarme que algo bueno era malo, o viceversa, porque lo necesitaba para concluir un capítulo de una u otra.²²⁵

²²⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*, 2007, pp. 11-12. O que nos chama a atenção é que este prólogo, na edição crítica, de 1997, encontra-se no apêndice. Já na edição de 2007, da Corregidor, ele é justamente o primeiro prólogo. Assim, aí se encontra a imagem da elipse, que toca ao mesmo tempo dois pontos: enquanto o apêndice indica o que nasce, após a morte, o prólogo inicial indica que no nascimento a morte já se encontra presente. Macedonio era leitor de Mallarmé: isso nos faz pensar que não ignorava, portanto, a questão da “double état de la parole”, ou seja do estado ambivalente da linguagem: [“Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d’attributions différentes le double état de la parole, brut et immédiat ici, là essentiel”], In: MALLARMÉ, Stéphane. “**Crise de vers**”, In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Ed. Jean Mondor & G. Jean-Aubry. Gallimard, 1945, p. 368. Esse estado ambivalente da linguagem parece ser uma das estratégias que articula o *Museo de la Novela de la Eterna* a *Adriana Buenos Aires* e vice-versa. O poeta Rubén Darío irá destacar que existem dois Mallarmés: “El uno, el conocido, el traído y llevado por la prensa a propósito de cualquier discusión sobre claridad y buen sentido en literatura, la pesadilla de los señores Sarcey y Brunetière, ha llegado a tener lo que repugnaba al espíritu aristocrático del “otro”: la popularidad. Es: ya un charlatán de las letras que fabrica pociones diabólicamente arcanas para emponzoñar a las comadres rollizas de la alegría gala; ya un presuntuoso dalay-lama rodeado de bonzos hipnotizados que giran al impulso de la primer palabra oracular brotada de sus labios; o bien un embaucador malabarista que se divierte con su barraca

Não podemos, no entanto, deixar de ressaltar os rastros dos procedimentos teórico-ficcionais presentes em *Adriana Buenos Aires*, que não surgem simplesmente como leitura, como vimos anteriormente em um dos prólogos do *Museo de la Novela de la Eterna*. Por qual motivo? Se considerarmos a *doble novela* de Macedonio uma paródia do *Quixote*, então nesse gesto não se evidencia uma repetição do mesmo, mas, sim, um retorno do mútuo. Julio Prieto chama a atenção para o corte que há na atitude de parodiar a ficção de Cervantes, ou seja, aquilo que a escritura do *Museo de la Novela de la Eterna* realiza não é uma imagem total das duas partes do *Quixote*.

A fronteira é extremamente movediça entre o critério de valor (romance ruim/romance bom) e o critério temporal (primeiro/último romance), tornando-se um critério subjetivo, já que sua compreensão parte de um “efeito de leitura”. Em relação à *novela mala*, o efeito de leitura recebe um nome: alucinação. Esta, no entanto, será desarticulada em vários momentos. O quarto capítulo de *Adriana Buenos Aires* é, portanto, fundamental à nossa investigação. Ele se intitula: “**Página de omisión**”. Tal quebra no relato provoca uma desarmonia, fazendo com que a leitura se dê como acontecimento. E esse acaso proporciona uma experiência diferida tanto para a escritura quanto para a leitura. Caso o leitor *com-pactue* com esse gesto, ele estará condenado ao recomeço,

decorada de logogrifos y saltos de caballo; o un teratólogo coleccionista de monstruos dueño de un rebaño de terneros de cinco patas; o un señor poseído de un deseo de singularizarse, que le corta la cola a su perro, entre las sonrisas de los bulevares. O un «cabotin» de talento, a lo Peladan. O un tipo caricatural a la manera de obispo positivista o mago de cualquier color. O un loco. De ese Mallarmé descuartizado están llenas las carnicerías de la crítica normal. Se juega con su cabeza como con una bola de billar. Sus cuartos se exponen para prevención y escarmiento de imprudentes. Cualquiera puede reír de su nombre. En las paredes pedagógicas los chicos lo escriben como una mala palabra. La malignidad y la estupidez lamentan solamente que no se pueda agregar a la ignominia de la idea la ignomina moral; los vicios de Verlaine habrían completado la suma y Mallarmé habría quedado total, integral, perfectamente abominable. De éste se ha ocupado la curiosidad pasajera del público”. In: DARIO, Rubén. “**Mallarmé. Notas para un ensayo futuro**”, In: *El Sol del Domingo*. Buenos Aires, n° 3, 18 set.1898, p. 1. Baseamo-nos na transcrição do professor Alfonso García Morales, da Universidad de Sevilla (“Un artículo desconocido de Rubén Darío: *Mallarmé. Notas para un ensayo futuro*”. *Anales de Literatura hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, n° 35, 2006, p.31-54).

não com a pretensão de chegar a uma origem, mas de experimentar um novo começo, que se realiza no momento em que sua leitura atua em um espaço repleto de trajetórias transversais. O que está por trás desse gesto? Apenas expor uma ideia de contraste? Lemos na página omitida: “Ésta sería la página en que una novela del género de mala que se estime, responsable del género, haría un gran llamado a la percepción por el lector del 'valor estético de contraste’”.²²⁶ O que está em destaque não é a convocação do leitor para que preencha esse espaço de omissão, mas muito mais o desejo de ressaltar e questionar a pretensa representação da arte.

O Capítulo XIII inscreve-se em *Adriana Buenos Aires* apenas com a seguinte pergunta: “- ¿Conseguí hacerla última?”.²²⁷ Porém, o capítulo anterior, “Finales”, indica o término com a palavra “Fin”. Mas o fim do relato possui um “pos fin”. Este é, de fato, o capítulo XIV, no qual “un lector” surge para pedir satisfações ao autor:

Un Lector. – Esta novela ha de prohibirse. Yo vengo de sesenta días de contemplación balnearia en la rambla de Mar del Plata y me traigo, cual todos los años, un delirio como el que no disimula el autor aquí y como el de todos, los ministros, generales y monseñores que en verano parece que ya tienen dónde bañarse y se mortifican en esta distante rambla.²²⁸

E outra voz da linguagem toma posição diante do leitor: “Querido señor: lo inmoral es nacer, ante la actitud restringida de usted. Y ante la Verdad, lo único inmoral es no compartir toda alegría de todo otro”.²²⁹ Portanto, poderíamos compreender esse jogo da escritura como uma força que atua na tentativa de conciliar o irreconciliável. A paródia em *Adriana Buenos Aires* não é apenas a retomada do modelo realista do romance psicológico, por exemplo, do século XIX, pois há uma *translatio* do *Museo de la Novela de la Eterna* até *Adriana Buenos*

²²⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Adriana Buenos Aires* (2005, p. 97). “La página de omisión” nos lembra do capítulo “suprimido” em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, no qual lemos, ao final: “Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato”. ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Ática, 1990, p. 106.

²²⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Adriana Buenos Aires* (2005, p. 235).

²²⁸ *Ibidem*, p. 237.

²²⁹ *Ibidem*, p. 237.

Aires e vice-versa. Mas, por que a crítica literária argentina apenas vê o primeiro como expressão máxima da estética de Macedonio Fernández?

A paródia é um gesto de paragem e de passagem, em que são experimentados desvios de um texto a outro. O capítulo XV nos indica outro desvio: “Lo único que falta a *Adriana Buenos Aires* para ser del todo una novela “mala”, es continuar en otra. Volviendo, pues, y espero que para siempre, a la dulce existencia de prometer novela”.²³⁰ E a despedida indica uma nova possibilidade de encontro: “Por ahora, pues, fin”. O significante “fim” não encerra aquilo que se encontrava no interior do relato, mas, ao contrário, a sua repetição indica que aquilo que se designa como “fim” não é atingível. Por isso a necessidade de repetição como possibilidade de desvio.²³¹

A reflexão empreendida nesta tese tem por objetivo desarticular a imagem da paródia como mera imitação de um texto preexistente, seja por um aspecto reverencial (aquilo que se habituou nomear *paródia séria*), seja por uma postura cômica (nomeada simplesmente como *paródia* – como se a comicidade fosse sua característica intrínseca, não podendo faltar em sua realização). A paródia, de acordo com o que estamos defendendo até então, é um procedimento *tropológico*, isto é, nela há *translações de figuras e de sentidos*. Ela é também um gesto de repetição desestabilizante, no qual uma terceira imagem surge através da montagem que realiza. A paródia, em última análise, se nutre de elementos anacrônicos e heterogêneos, produzindo manchas díspares naquilo que compreendemos ainda como origem. Ela seria, portanto, uma *figura*? Uma *mancha*?

²³⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Adriana Buenos Aires* (2005, p. 239).

²³¹ Roberto Ferro, em “**O legado de Macedonio**”, destaca, por exemplo, que na escrita de Macedonio “há uma tentativa de busca de sentido, com o estigma de que sua integridade não é alcançada nunca no processo da escrita, sendo que, nesse processo, o devir sempre é inconcluso e atado a um por-vir. Na escrita, a certeza da impossibilidade de alcançar a plenitude do sentido impõe a repetição, que desloca a pluralidade ao advento de inumeráveis leituras”. In.: FERRO, Roberto. *Da Literatura e dos Restos*. Tradução Jorge Wolff; Apresentação Raúl Antelo. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010, pp. 138-139. Este ensaio foi publicado primeiro com o título “**El legado**”. JITRIK, Noé. *Historia crítica de la Literatura Argentina: Macedonio*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, pp. 541-557.

- *Figuras: obliterações*

Georges Didi-Huberman, em “**A história da arte como disciplina anacrônica**”, lança a pergunta: “Quais plasticidades, quais fraturas, ritmos e conflitos do tempo estão implicados no gesto de abrir uma imagem?”.²³² A reflexão proposta pelo crítico traz a necessidade de relacionar tempos heterogêneos, em que a imagem se torna pensável em uma constelação. Por mais antiga que possa ser a imagem, o presente não deixa de se apresentar, e por mais atual, o passado, por sua vez, também se reatualiza na montagem empreendida pelo crítico de arte. O desafio, portanto, é lidar com a dinâmica da memória, mesmo quando essa vem a fracassar.

Poderíamos falar, analogamente, de uma abertura da escritura? O que estaria nos propondo Didi-Huberman seria realizar o jogo dialético entre *ler uma imagem* e *ver uma escritura*? Ou, ainda: por que colocar em questão uma semiologia iconológica, que compreende a representação como espelho das coisas? Uma das estratégias utilizadas por Didi-Huberman para ler de outra maneira a história da arte, a contrapelo com uma semiologia positivista, estruturalista, foi trazer à luz a noção de *figura*. Esta passa a ser pensada a partir dos afrescos do Beato Angelico (1395-1455), que, a seu modo, relacionou-os com os escritos dominicanos dos séculos XIII e XIV, ou seja, com as “artes da memória, *sumas de semelhanças*, ou exegese das Escrituras (neste sentido, pode-se definir o Beato Angelico como um pintor *obsoleto*, adjetivo que na língua corrente equivale a *anacrônico*)”.²³³

Na apresentação de *Beato Angelico: Dissemblance et Figuration* (1990), Didi-Huberman afirma que o livro nasceu de uma surpresa: a descoberta, durante uma visita sua ao convento de São Marcos, em Florença, de algumas *coisas* pintadas no século XV. Tais *coisas* eram desconcertantes justamente porque não correspondiam a nada que se costumava ver nas obras de arte do Renascimento, pois se tratavam de *manchas* multicolores, desprovidas de qualquer sujeito; elas pareciam não imitar nada (fig. 7, fig. 8). No entanto, ainda segundo Didi-Huberman, uma reflexão posterior poderia nos dizer que há, sim, um ato de *imitação* naquelas *manchas*, porém uma imitação sutil e paradoxal, que requer a renúncia de um postulado, o mais

²³² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Traduzione Stefano Chiodi. Torino: Bollati Boringhieri, 2007, p. 11.

²³³ *Ibidem*, p. 19.

compartilhado e o mais impensado da história da arte clássica, a saber: o postulado segundo o qual a pintura figurativa *imita* as coisas reproduzindo o seu *aspetto visível*.

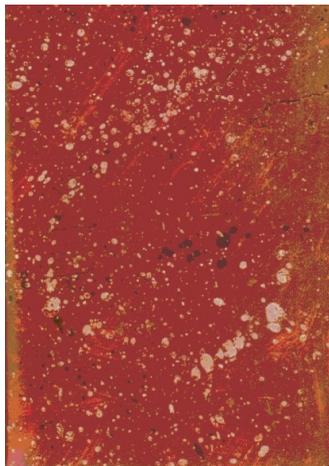


Fig. 7: Beato Angelico, detalhe de *Madonna delle ombre*, 1438-1450, Convento de São Marcos, Florença.



Fig. 8: Beato Angelico, *Madonna delle ombre*, 1438-1450, Convento de São Marcos, Florença.

Beato Angelico tinha nomeado como *figurae* todas aquelas zonas manchadas que surgiam com frequência em seus afrescos. Importante destacar: no século XV, *figura* significava justamente o oposto da nossa compreensão: hoje, representar uma coisa significa tornar o seu aspecto visível. No entanto, para Beato Angelico, e para os pensadores religiosos que estavam ao seu redor, esse gesto significava, ao contrário, afastar-se da forma exterior, *transferi-la*, realizar um *desvio* para fora da *semelhança* e da *designação*, enfim, entrar no reino paradoxal do *equivoco* e da *dissemelhança*. Segundo Didi-Huberman, “não há nada de abstrato na pintura de Beato Angelico: tudo nela é excessivamente material, e, sobretudo, na sua arte não há nenhuma tentativa de estabelecer com determinados textos ou conceitos uma relação de tradução, de projeção pontual, ou de definição unívoca”.²³⁴ Ressaltamos o significante “tradução”, pois na história da arte há toda uma tradição do didatismo das imagens, ou seja, elas são entendidas como ilustrações simplificadas de textos complexos e menos acessíveis ao “vulgo”, para serem facilmente compreendidas. Assim, funda-se uma compreensão que privilegia hierarquias. Tais imagens seriam feitas para incultos e ignorantes, os quais poderiam, agora, compreender aquilo que não lhes é acessível. Porém, é importante perceber que essa tradição ignorou justamente a potência intrínseca e misteriosa que provém das imagens, isto é, deixou de ver que nelas residem *multiplicidades de sentido*.

Na convivência com essas imagens virtuais *dissemelhantes*, que devastam todo e qualquer aspecto visível, atua-se o jogo de sobreposição de sentidos. Didi-Huberman argumenta, a respeito das imagens, que elas se tornavam, no século XV, o lugar pictórico de uma contemplação, não tendo necessidade de objetos visíveis, mas, ao contrário, exigindo uma intensidade visual e colorida:

O visual se tornava, portanto, o instrumento por excelência do virtual, ou seja, da memória, ou, ainda, de um além: um modo – conhecido na Idade Média por “anagógico” – que permitia intensificar o que estava próximo para exaltar o que estava distante [...] um modo que também permitia colocar figuradamente a cor em primeiro plano para fazer intuir uma imagem invisível, para além de qualquer aspecto *figurativo*. Portanto,

²³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995, p. 13.

uma pintura destinada mais à presença do que a representação. [...] Era feita para induzir à experiência de uma incorporação da imagem.²³⁵

Portanto, o Beato Angelico trabalha com tempos heterogêneos, com o intuito de provocar a memória de um mistério. Neste sentido, os seus afrescos, segundo Didi-Huberman, não podem ser reduzidos simplesmente ao ato de narrar uma história, nem exclusivamente ao ato de realizar uma imitação. A sua hipótese, então, “é que o ato pictórico, ao provocar a *memória do mistério da Encarnação* – para além da história e da imitação *figurativa* da realidade, – passa a ser definido como figura”.²³⁶ Porém, aqui, estamos pensando, a partir da noção de figura, uma lógica diferida, não mais subordinada ao *mistério da transubstanciação*, mas muito mais com o mistério da *excarnação*, que trabalha com resíduos, tal como argumentávamos sobre as personagens da escritura de Elsa Morante.

Se as imagens e os textos requerem uma *dinâmica da memória* é porque também existe a *dinâmica do esquecimento*.²³⁷ Pensar por figuras somente é possível a partir de relações, e especificamente de *relações temporais*. Se a memória é anacrônica nos seus efeitos de montagem é porque se encontra ancorada no inconsciente. Didi-Huberman não deixará de destacar que:

A *ciência* cristã das imagens exercia um apelo a algo como um inconsciente do visível: não o invisível como tal, mas muito mais uma esfera da figura que teria o poder obsessivo dos fantasmas, a fatalidade dos sintomas, o valor de prazer dos ditos espirituosos, ou, ainda, o valor alucinatório das imagens dos sonhos.²³⁸

²³⁵ *Ibidem*, p. 23.

²³⁶ *Ibidem*, p. 48.

²³⁷ Maurice Blanchot, no ensaio “**O esquecimento, a desrazão**”, argumenta: “O esquecimento, não presença, não ausência. [...] No esquecimento, há o que se desvia de nós e há esse desvio que vem do esquecimento. [...] Daí que uma fala, mesmo dizendo a coisa esquecida, não falte ao esquecimento, fale em favor do esquecimento”. BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: A experiência limite*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007, p. 171.

²³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'immagine aperta: motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Traduzione Marta Grazioli. Milano: Bruno Mondadori, 2008, p. 137.

Que relação poderia existir entre *figuras, sonhos e escritura*? Se esta, como já discutido anteriormente, não é a mera representação da fala; se os afrescos do Beato Angelico não são ilustrações dos textos sagrados, feitos para serem vistos pelos incultos, com intuito didático; se nos sonhos o “eu” daquele que sonha não é uma mera representação do “eu” daquele que dorme, então é necessário levar em consideração que em cada uma dessas esferas a linguagem e o caráter visual não podem ser pensados separadamente.

Aby Warburg, por exemplo, solicitava do historiador da arte uma não resolução dessa ambiguidade. Freud, no começo do século XX, também já indicava analogias no poder de conversão entre formas verbais e formas visuais do sonho. Entre sonho e escritura há analogias que valem a pena ser consideradas. No entanto, é importante perceber que se um escritor, no trabalho de escritura, relata os sonhos, os seus sonhos, os sonhos de seus amigos, não é para que sejam decifrados pelo leitor, pois não há nada a ser decifrado. Caso o leitor acolha os sonhos assim como eles são, ou seja, como sonhos, então se abre a possibilidade de acompanhar os rastros de uma escritura como afirmação literária não necessariamente autobiográfica, ou psicanalítica.

Por outro lado, não se trata também, assim como argumentou Maurice Blanchot, de fazer literatura com elementos noturnos transformados pelos meios poéticos, pois “a precisão faz parte das regras do jogo. O sonho é tomado pela escritura na sua exterioridade; o presente do sonho coincide com a não presença da escritura. [...] Eu sonho e o sonho se faz escritura”.²³⁹

Nos sonhos parece existir uma *ausência de centro*. Há figuras que os povoam e há uma figura que *parece* representar aquele que sonha. No entanto, os traços dessas figuras não se tornam completamente presentes, pois as semelhanças passam a ser excessivas, ou seja, aquele que sonha é lançado em um espaço de indecisão, entre *semelhanças e dissemelhanças*. Segundo Blanchot:

Nos sonhos as semelhanças, mais do que faltar, excedem, pois cada um busca se ver completamente, maravilhosamente semelhante, nos sonhos: é a sua única identidade, ele se assemelha, pertence à região em que brilha a semelhança pura: semelhança, às vezes, segura e

²³⁹ BLANCHOT, Maurice. *L'amicizia*. Traduzione Rosanna Cuomo e Monica Ghidoni. Genova/Milano: Casa Editrice Marietti, 2010, p. 175.

estável, às vezes – sempre segura – mas instável e errante.²⁴⁰

Blanchot relata uma experiência que faz parte do nosso cotidiano, e que, às vezes, chama a nossa atenção, intrigando-nos profundamente: sentimos, em certas ocasiões, a sensação de cruzarmos com alguém pela rua que nos transmite algo singular, tornando-se portador de alguma semelhança: “Um ser que, de repente, passa a se ‘assemelhar’, distancia-se da vida real, passa a um outro mundo, entra na proximidade inacessível da imagem.”²⁴¹ Um passante, naquele momento presente, traz à tona uma presença que não lhe é própria, tornando-se uma presença que não encontra o seu referente. Tal aparição não estabelece uma relação com uma individualidade precisa, visto que é uma semelhança pura, simples e neutra. Assim também ocorre com a escritura? Ela opera esse *jogo de semelhanças dissemelhantes*, estabelecendo um movimento contínuo de uma figura a outra. O eu que sonha aceita o jogo; o eu que dorme desperta-se para interromper o movimento de translação. A escritura, assim como uma figura, seria o dispositivo que se torna a vigilância neutra, que o sono, por sua vez, deseja apagar. Desse modo, a escritura estabelece uma relação interior com o sonho pelo fato de este manter constantemente o estado de vigilância. Aqui, há a realização de um gesto ético, e não apenas estético. Por que literatura coloca em questão a supremacia do eu que se sente sempre desperto no estado de vigília? Qual seria o “eu” do sonho? E ainda: qual seria o “eu” do estado de vigília?

A vigília não é a negação do sonho. Se há estado de vigília no sonho, por que é tão difícil para nós pensarmos o estado onírico fora do sono, em estados fragmentados de vigilância?

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 177.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 177.

- ***Entre o sonho e a vigília: um pensamento díspar***

Roger Caillois, em *Au cœur du fantastique* (1965), mais especificamente no ensaio “O demônio da analogia” – conceito que remete a Mallarmé –, contrapõe duas imagens: “Il sogno di Raffaello” (1561), de Giorgio Ghisi, e “Il sogno di Raffaello” (1507/1508), de Marcantonio Raimondi. Segundo Caillois, a imagem de Ghisi (fig. 9) é apenas uma tradução interlinear da *Eneida* de Virgílio, na qual se vê a representação simultânea de cada indicação do poema. Desse modo, a fonte, ao ser descoberta, desfaz o encanto, pois a versão proposta por Ghisi é “muito literal, não deixando liberdade alguma à imaginação. Esforça-se por esgotar o texto, ao contrário de assumi-lo como ponto de partida. É tautológica em relação ao discurso que ilustra”.²⁴²



Fig. 9: Giorgio Ghisi, “Il sogno di Raffaello”, 1561, Victoria and Albert Museum, Londres.

A gravura de Raimondi (fig. 10) testemunha, por outro lado, uma ambição oposta, já que, de acordo com as palavras de Caillois:

²⁴² CAILLOIS, Roger. *Nel cuore del fantastico*. Traduzione Laura Guarino. Milano: Abscondita, 2004, pp. 105-106.

Poderia ser considerada a figuração de um verdadeiro sonho justamente porque a composição não é preenchida pelo amontoado habitual de absurdos e de maravilhas que, destacando o contraste entre sonho e realidade, longe de reforçar a impressão de fantástico, conseguem muito mais destruí-la, já que todos sabem que de um sonho pode-se esperar qualquer coisa. Aqui, o insólito se revela muito mais eficaz no momento em que o sobrenatural está limitado a três simples larvas que se arrastam pela margem com suas formas híbridas e monstruosas.²⁴³



Fig. 10 : Marcantonio Raimondi, “Il sogno di Raffaello”, 1507/1508, Fondazione Musei Civici di Venezia, Veneza.

Roger Caillois inverte, portanto, a reflexão: a sua atenção, neste caso, está voltada em direção à irrealidade do real. Desse modo, a gravura de Raimondi, segundo Caillois, abala a certeza de que aquilo que percebemos, enquanto conscientes, seja a única realidade existente.

²⁴³ *Ibidem*, p. 106.

Assim, Caillois tenta invalidar o raciocínio cartesiano, com a intenção de mostrar a impossibilidade de encontrar o ponto de apoio para sair da dúvida.²⁴⁴ Para ele, a consciência é um abismo de memórias, de pulsões e de desejos, abismo no qual não se pode ter certeza, ou fundamento algum. Colocando-se a célebre pergunta cartesiana, Caillois questiona: “Já que é, de fato, inevitável, ao menos no momento em que sonhamos, a confusão entre os sonhos e a realidade, como podemos ter certeza de que, quando não sonhamos, não confundimos a realidade com o sonho?”²⁴⁵

A memória passa a ser, então, o elemento capaz de invalidar o raciocínio cartesiano. Caillois introduz a temporalidade no interior do *cogito* e entre as *cogitationes*. No instante em que alguém se pergunta se sonha, ou se está acordado, não pode saber se está pensando em um sonho ou em uma percepção sensível. Há sempre uma diferença temporal entre a reflexão e o objeto da reflexão. Há no sonho um envio ao infinito, através da necessidade de um novo ato reflexivo de distinção que, por sua vez, irá solicitar outro, e mais outro, *ad infinitum*. A memória, participando dos atos receosos do *cogito*, coloca neste o apagamento do tempo e da lembrança. Portanto, uma vez por todas empreendido o caminho da dúvida, e reconhecido o papel da memória no processo cognoscitivo, é impossível voltar atrás.

Caillois argumenta que “na superfície da consciência vigilante afloram os resíduos do abismo da não-razão, uma espécie de fonte

²⁴⁴ “Quantas vezes me ocorreu de sonhar, à noite, que eu estava neste lugar, que eu estava vestido, que eu estava perto do fogo, ainda que eu estivesse inteiramente nu em meu leito? Parece-me bem agora que não é com olhos adormecidos que eu observo este papel, que esta cabeça que eu movo não está dormente, e que é com desígnio e propósito deliberado que eu estendo esta mão, e que a sinto. O que me ocorre no sonho não me parece absolutamente tão claro nem tão distinto quanto isso. Mas, pensando nisso cuidadosamente, eu me relembro de ter sido enganado, quando dormia, por semelhantes ilusões. E, detendo-me neste pensamento, eu vejo tão manifestamente que não há quaisquer indícios conclusivos, nem marcas suficientemente certas pelas quais eu possa distinguir nitidamente a vigília do sonho, que fico inteiramente pasmo; e minha estupefação é tanta que sou quase capaz de me persuadir que durmo.” DESCARTES, René. “*Méditations*”. In: *Œuvres et Lettres*. Textes présentés par André Bidoux. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1941, pp. 161-162.

²⁴⁵ CAILLOIS, Roger. *Nel cuore del fantastico*. Traduzione Laura Guarino. Milano: Abscondita, 2004, p. 26.

calada e inesgotável da própria razão”.²⁴⁶ Desse modo, o *cogito* cartesiano e a perspectiva racionalista são insuficientes, sendo necessário expandir a pesquisa para dar existência a uma vida de consciência que está situada antes de qualquer distinção entre o verdadeiro e o falso, entre o racional e o irracional. Assim, surge a impossibilidade de sair da dúvida, deparando-se sempre com a possibilidade de transformação do mundo numa fábula do *cogito*.

Jacques Derrida, no dia 22 de setembro de 2001, recebeu em Frankfurt o prêmio Theodor W. Adorno. Em sua conferência, ele narra um fragmento do sonho de Walter Benjamin (sonhado em francês)²⁴⁷, que foi compartilhado por Benjamin com a esposa de Adorno, Gretel Adorno, através de uma carta, de 12 de outubro de 1939, enviada a Gretel, de Nièvre, onde Benjamin encontrava-se internado: esse lugar chamava-se, naquele tempo, na França, de “campo de trabalhadores voluntários”. Derrida parte do enunciado enfático escrito por Benjamin em sua carta: “Il s’agissait de changer en fichu une poésie” (*Tratava-se de transformar uma poesia em uma echarpe*).²⁴⁸ Derrida não deixa de se surpreender com o significante “fichu”, fazendo com que o filósofo coloque algumas perguntas sobre o sonho. Citemo-las:

Qual é a diferença entre sonhar e acreditar ter sonhado? Antes de tudo, quem tem o direito de colocar tal pergunta? O sonhador imerso na experiência da sua noite, ou o sonhador no momento do seu despertar? Um sonhador, por outro lado, seria capaz de falar do seu sonho sem acordar? Seria capaz de nomear o seu sonho? Seria capaz de analisá-lo de modo apropriado, servindo-se também conscientemente da palavra

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 35.

²⁴⁷ “O escritor está em direção a uma palavra que nunca é dada antecipadamente: falando, na espera de falar. Realiza esse percurso se aproximando sempre mais da língua que lhe é historicamente destinada, proximidade que, no entanto, coloca em causa, e, às vezes, gravemente, o seu pertencimento a toda língua natal. Pensa-se em várias línguas? Deseja-se pensar, a todo instante, em uma linguagem única, que seria a linguagem do pensamento. Mas, por fim, se pensa como se sonha e é frequente sonhar em uma língua estrangeira: é o sonho a astúcia que nos faz falar numa língua desconhecida, diferente, múltipla, opaca na sua transparência”. In: BLANCHOT, Maurice. *L’amicizia*, 2010, p. 181.

²⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *Il sogno di Benjamin*. Traduzione Graziella Berto. Milano: Bompiani, 2003, p. 7.

“sonho”, sem interrompê-lo e traí-lo? Isso mesmo, sem *trair* o sono?²⁴⁹

Derrida irá diferenciar duas respostas possíveis para essas questões: uma negativa e outra positiva. A primeira, negativa, será dada pelos filósofos, os quais não afirmam não ser possível construir um discurso sério sobre o sonho. A negação, segundo Derrida, “liga a responsabilidade do filósofo ao imperativo racional da vigília, do eu soberano, da consciência vigilante”.²⁵⁰ Para o filósofo, a filosofia é, de fato, o despertar, em que ele se mantém acordado. A resposta positiva, ou duvidosa, indicada pelo “sim, talvez”, seria dada pelo escritor, pelo ensaísta, pelo psicanalista, pelo pintor, pelo diretor de teatro e de cinema, que respondem não menos responsabilmente: “Sim, talvez se possa acreditar e confessar sonhar sem acordar; sim, não é impossível, às vezes, dizer dormindo, com os olhos fechados, ou arregalados, algo como uma verdade do sonho, um sentido e uma razão do sonho que não merecem cair na noite do nada”.²⁵¹

Derrida traz à tona o sonho de Benjamin para confrontar o antigo problema das relações entre sonho e vigília. Poderíamos, no entanto, questionar: é possível falar do sonho sem se submeter ao domínio da vigília? Como preservar a realidade onírica da ordem racional, que ameaça anular a sua estranheza diante da lógica da consciência vigilante? Derrida, a partir dessa relação, se aproxima de questões políticas ainda muito atuais, pois, para ele, a estranheza da experiência onírica torna-se aquela do estrangeiro, ou seja, reconhecer a irredutibilidade significa garantir os direitos do “outro”, entendido em sentido linguístico e político. Ativa-se, assim, a possibilidade do impossível:

Tornar notório o sonho sem traí-lo é aquilo que precisamos fazer, segundo Benjamin, autor de *Traumkitsch*, – tal como Derrida também o pensa. Ao acordar, é necessário cultivarmos a vigília e a vigilância, permanecendo atento ao sentido, permanecendo fiel ao ensinamento e à lucidez de um sonho, ficando atento àquilo que o sonho dá a pensar, sobretudo quando nos faz pensar na *possibilidade do impossível*.²⁵²

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 9.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 10.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 10.

²⁵² *Ibidem*, p. 17.

Derrida não deixará de observar que “é necessário, mesmo ao acordar, continuar velando o sonho”.²⁵³ Que tipo de relação poderia existir entre o gesto de velar o sono e a leitura? Manter o sonho ativo com o intuito de manter a leitura do mundo sempre reativada. Walter Benjamin, em sua carta, escreve:

Essa noite, sobre a palha, eu tive um sonho tão lindo que não posso não lhe narrá-lo. [...] É um daqueles sonhos que tenho, talvez, a cada cinco anos, e que se relacionam com o motivo do ato de “ler”. Teddie irá se lembrar do papel que esse tema ocupa nas minhas reflexões sobre a consciência.²⁵⁴

Claudio Parmiggiani, na introdução do catálogo da mostra “Alfabeto in sogno”, realizada em 2002, em Reggio Emilia, na Itália, diz:

Alfabeto em sonho parece um título apropriado para essa mostra, que é a primeira desse tipo, na Itália, sobre o tema da poesia figurada em seus aspectos múltiplos, documentada através de manuscritos e de obras impressas, tanto antigas quanto modernas e contemporâneas. Ela é a persistência de uma prática da poesia e da escritura, em que palavra e imagem, unindo-se, tendem à construção de um significado complexo e elevado. Poesia em forma de figura, poesia para os olhos, onde ler e olhar pertencem a um único e mesmo instante. Palavra que procura o seu universo labiríntico dentro da própria imagem.²⁵⁵

O título da mostra é uma homenagem aos jogos e aos rebus do gravurista italiano Giuseppe Maria Mitelli (1634/1718). Em 1683, Mitelli compila o seu “**Alfabeto in sogno**”, em que, para cada letra do alfabeto, faz uma série de representações gráficas monotemáticas, com o intuito de fornecer algumas técnicas aos seus alunos, para que eles possam utilizá-las em seus próprios desenhos. O método de Mitelli é explicado na página inicial do seu “Alfabeto” (figuras 11 e 12). Em resumo: enquanto o aluno dorme, Morfeu, o deus dos sonhos e filho do

²⁵³ *Ibidem*, pp. 17-18.

²⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Correspondance 1929-1940*. Org. Gershom Scholem e Theodor Adorno. Traduction Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979, pp. 307-309.

²⁵⁵ PARMIGGIANI, Claudio. *Una fede in niente ma totale*. Firenze: Le Lettere, 2010, p. 11.

sono, pede-lhe para representar cada letra do alfabeto através de formas pertinentes à nobre arte do desenho. Assim, Mitelli faz com que o aluno entenda que a obra foi inspirada por fantasmas e por imagens confusas, que geram figuras embrionias e que, quase por encanto, desaparecem imediatamente. O aluno precisa acordar imediatamente do seu sono para fazer anotações e para desenhar aquelas figuras vistas em seu sonho, com o intuito de que elas não desapareçam. O método de Mitelli, apesar de seu fundo onírico, é racionalista: se o seu aluno souber imitar bem os elementos mais perfeitos da natureza e da arte, então, será depois imitado por outros desenhistas. Mitelli sabe, porém, que não é tarefa fácil traduzir graficamente todos os sonhos do alfabeto.



Fig. 11: Giuseppe Maria Mitelli, “Alfabeto in sogno”, 1683, Bologna.



Fig. 12: Giuseppe Maria Mitelli, “Alfabeto in sogno”, 1683, Bologna.

O que pode uma escritura que coloca em jogo duas forças antagônicas, tais como vigília e sonho? O confronto entre essas noções não apenas destaca aquilo que experimentamos a partir de ambas, ou seja, que na vigília presenciamos fatos vividos e que no sonho presenciamos através de sensações os fatos não vividos, mas sonhados. Por qual motivo estes últimos são ignorados no dia seguinte? Duvidamos da existência daquilo que sonhamos, porém acreditamos muito prontamente nos fatos cotidianos. E o que falar de nossos “pensamentos oníricos latentes”, das imagens, dos relatos que construímos em estado de vigília? Esta nos lança sempre para o ambiente da objetivação, enquanto que o sonho nos arremessa ao da subjetivação?

Macedonio Fernández e Elsa Morante parecem não ter ignorado o confronto entre essas duas forças em suas escrituras.

A montagem das questões teóricas, abordadas até o momento, nesta tese, busca também questionar o antagonismo que se convencionou chamar, por muitos teóricos e escritores, realismo *versus* antirrealismo. A poética de Elsa Morante e de Macedonio Fernández

parece desarticular a afirmação de que ideias “contrárias” não podem conviver em um mesmo espaço literário.²⁵⁶ Poderíamos propor, por outro lado, uma poética do *real*, ou como nomeamos anteriormente, um *realismo da soleira*.

No texto “**Como son diferentes la vida y el ensueño (introducción a la Metafísica)**”, em *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, de Macedonio Fernández, lemos uma reflexão sobre a dificuldade de diferenciar o sono da vigília. Para Macedonio, no sono, a vigília não ocorre, pois esta se realiza durante um processo de

²⁵⁶ Elsa Morante publicou o artigo “**Una duplicità senza soluzione**”, na revista *L'Europa Letteraria, artistica e cinematografica*, em 1965, no qual dava sua opinião sobre o filme *Silêncio [Tystnaden]* de Ingmar Bergman: "Todo filme (como todo romance), que mereça o nome real e vital de obra de arte, nunca tem apenas um significado, mas muitos e diferentes, dos quais muitas pessoas fogem, até mesmo os seus autores. Qual o significado de *Hamlet*? Ou de *D. Quixote*? Ou para ficar mais próximo de nós – do *Gattopardo* de Lampedusa? Ou de *Arpa birmana*? Ou, por fim, de *Silêncio [Tystnaden]*, o filme de Bergman? Devo confessar que não sou, de forma alguma, uma fanática por Ingmar Bergman, já que acuso nas suas obras uma frieza constante e, talvez, uma ausência de caridade. No entanto, é indubitável que Bergman ainda é um dos mestres da arte cinematográfica. Portanto, no seu filme *Silêncio*, tal como nas obras dos mestres de todas as artes, podem ser reconhecidos, em diversos planos, inúmeros significados. Entre os quais o mais óbvio e evidente – e já encontrado, depois, também em outras obras do mesmo Bergman – me parece o seguinte: que as relações humanas têm sempre uma profundidade misteriosa, e propõem, logo que se parte para explorá-las, uma duplicidade sem solução: onde o amor e o ódio, a repulsa e a vontade, a culpa e a inocência, se entrelaçam em tantos nós, que todo julgamento sobre o nosso próximo se reduz, na realidade, a uma presunção ou a um arbítrio. De Shakespeare a Dostoiévski e a Svevo, certamente não foi Ingmar Bergman o único que se viu tentado por esse problema. Entende-se que, segundo a sua natureza, para alguns esse será motivo de paixão e de piedade; e para outros – assim como para Bergman – será quase um objeto frio de análise científica. Mas, em todo caso, a atenção a esse problema é para um artista um sinal de nobreza e de empenho superior. Trata-se, de fato, simplesmente do problema da consciência moral: ou seja, do problema fundamental do ser humano. A exploração da consciência sempre é uma viagem desejável: não somente aventureira, mas, também, profundamente educativa. E qualquer um que respeite o seu próximo compreende, certamente, que se opor à expressão livre de um artista como Bergman é indício de estupidez moral, além da ignorância e da incivildade habituais. MORANTE, Elsa. “**Una duplicità senza soluzione**”, In: *L'Europa Letteraria, artistica e cinematografica*, anno V, n. 25, dirigida por Giancarlo Vigorelli, 1965, p. 126.

imaginação, que se realiza, por sua vez, no sonho, assim como no momento em que a imaginação está em plena atividade no estado de vigília. A intensidade de um estado psicológico, segundo Macedonio, é tão forte no sonho quanto no estado de vigília:

Lo importante es aperebirse de que los estados psicológicos componentes de un ensueño son tan intensos, tan netos, tan agradables o penosos, tan emocionales, como los de la vigilia. Podemos decir que un ensueño es un desenvolvimiento *real* sin *vigilia*; si despiertos, estando en activa imaginación, se nos sustrae la vigilia, es decir, el ambiente de objetivación, ya estamos soñando y esta sustracción se opera a cada momento cuando en la *lucha por el yo* de lo externo y lo interno, éste, o sea, la intensidad de la imaginación domina, y absorbe al yo clausurando las vías de los sentidos exactamente como lo hace el sueño. Ello prueba que el ensueño vale la realidad, pues que a veces la eclipsa, puesto que logramos soñar en plena vigilia y puesto que, conjurándose ciertas circunstancias, podemos caer alguna vez en el irremediable error de creer vivido lo soñado.²⁵⁷

A escritura de Macedonio questiona a ausência das sensações quando falamos de nossos sonhos, como se a sua existência dependesse exclusivamente do acontecimento narrado, excluindo as sensações que sentimos no decorrer de tais acontecimentos: “Los hechos de un ensueño nos impresionan agradable o dolorosamente como los reales y son posibles en la realidad ¿por qué decimos que no sucedieron?”²⁵⁸ E ainda:

No designamos el ensueño por sus emociones sino por las representaciones de hechos, sucesos, situaciones, que en suma son imágenes visuales o sino auditivas o táctiles; así no decimos: soñé que estaba triste, que sentía terror, que estaba entusiasmado, sino: soñé que un amigo había sido herido y lo conducía yo a su casa [...] los hechos, sucesos, lo que se traduce psicológicamente en imágenes visuales, auditivas, etcétera, se *recuerdan*, las emociones no, porque una emoción actual en tanto que un suceso o situación

²⁵⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 99.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 107.

recordada es necesariamente no actual [...] llamamos irreal al suceso del ensueño y real a la emoción que él despierta.²⁵⁹

Sendo assim, o que poderíamos argumentar acerca do *Diario 1938*, de Elsa Morante? A epígrafe que o abre faz referência a Calderón de la Barca (*La vida es sueño*) e ao *Livro dos sonhos* de Artemidoro. Chamam a nossa atenção alguns detalhes de seu diário, os quais serão, agora, ressaltados. Antes de tudo, parece existir um paradoxo no gesto de incluir esses relatos de sonhos em um “diário”, e ainda mais com datas precisas, com dia, mês e ano. Por que um paradoxo? Pois os sonhos são atemporais. Nos sonhos a relação entre sujeito e objeto é desfeita, assim como a noção de tempo. O *Diario 1938* traz em si essa marca ambivalente, ao mesmo tempo é o diário íntimo, com relatos de sonhos, os quais possuem um caráter atemporal, tornando-se um lugar de liberdade (de erotismo), e também é o gesto que se ancora na temporalidade do cotidiano, com suas barreiras e objetividades. Maurice Blanchot, em “**O diário íntimo e a narrativa**”, argumenta que “escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram dos outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar”.²⁶⁰

O movimento temporal enquanto sonhamos possui uma singularidade estranha, pois é, também, a atemporalidade de um tempo. Cabe, aqui, recordar a argumentação de Marcel Duchamp a propósito da imobilidade de um movimento, que irá se diferenciar daquela proposta pelos artistas adeptos ao futurismo italiano. Duchamp, na entrevista dada a Pierre Cabanne, a respeito do seu *Nu descendant un escalier* (1912), dirá:

Em o *Nu descendant un escalier* quis criar uma imagem estática do movimento: o movimento é uma abstração, uma dedução articulada dentro do quadro, sem que saibamos se sim, ou se não, uma pessoa real está descendo uma escada igualmente

²⁵⁹ *Ibidem*, pp. 104-05.

²⁶⁰ BLANCHOT, Maurice. “**O diário íntimo e a narrativa**”. In: *Idem, O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 270-78.

real. No fundo, o movimento está no olho do espectador, que o incorpora ao quadro.²⁶¹

Desse modo, onde se encontra a temporalidade da ausência de tempo nos sonhos? Talvez, na consciência de quem sonha. E escrever relatos de sonhos, dando-lhes o título *Diário 1938* joga com o leitor, dando-lhe a possibilidade de participar desse acontecimento sensorial, não apenas como espectador dos sonhos do diário. O leitor, de alguma maneira, é convocado a entrar nos sonhos, transformando-se em personagem, ele *sonha sonhando-se* através do outro. E, a partir dessa experiência, ele pulveriza o seu *eu* nas personagens dos relatos.

Maria Zambrano, em *El sueño creador* (1986), estuda o sonho como fenômeno psíquico, no entanto, sem o uso de um princípio fenomenológico. De acordo com Zambrano, a situação inicial do homem é de passividade e “esta situação coincide, por outro lado, com a experiência elementar de qualquer um que tenha sonhado: aquela de estar privado do tempo. É isto que chamamos de atemporalidade”.²⁶² Porém, nessa ausência de tempo, assim como na ausência de espaço, há a ausência de movimento, embora ele seja percebido, porque “este movimento é de um tipo estranho: é, paradoxalmente, a imobilidade de um movimento. É o ser de um movimento, ou o movimento num estado de ser”.²⁶³ Ainda segundo a filósofa: “Os sonhos são, portanto, fantasmas do ser e materializações de um movimento”.²⁶⁴

Elsa Morante rompe com a lógica, a que anteriormente fizemos referência na reflexão de Macedonio, que deseja impor ao relato dos sonhos mais fato e menos sensação. Em um dos sonhos do diário – *sonhos eróticos*, tal como ela os nomeia – aquele que sonha (chame-se Elsa Morante, Odradek, Arturo etc.) diz:

No sonho desta noite, tinha sede. Tinha nas mãos um grande recipiente, daqueles altos e fundos que usam os leiteiros, enchi-o. Num momento, percebi que enchia com uma água esbranquiçada, misturada com leite. Que maravilha bebê-la! Acordo com a boca ressecada pela sede, certamente por causa de todo aquele *cognac* que bebi ontem à noite. É estranho que no sonho, por

²⁶¹ CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967, p. 23.

²⁶² ZAMBRANO, María. *Il sogno creatore*. Traduzione Vittoria Martinetto. Milano: Bruno Mondadori, 2002, p. 66.

²⁶³ *Ibidem*, p. 66.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 67.

outro lado, certas necessidades sejam satisfeitas, experimentando toda a alegria da satisfação. De repente, acorda-se e, na realidade, ao contrário, a mesma necessidade permaneceu insatisfeita. Existem, portanto, sentidos especiais no sonho? (Além dos sentidos físicos?).²⁶⁵

As referências presentes na epígrafe do diário nos colocam, da mesma maneira, uma série de questionamentos. “La vida es un sueño”, afirmação dita no momento da vigília, transmite apenas uma conformação que, não raras vezes, temos em nosso cotidiano. Mas se essa afirmação fosse feita enquanto sonhamos, estando acordados sonhando, ou dormindo sonhando, com o intuito de analisar a vigília passada para confrontá-la com o sonho atual?²⁶⁶ A referência a Artemidoro nos relembra, por outro lado, que o sonho para ele era oráculo, e que os deuses nos falavam do futuro através dos sonhos. Mas não apenas. Os sonhos, para Artemidoro, funcionavam como uma espécie de profecia referente à prosperidade, ou à pobreza, assim como tratavam de temas como a morte, o nascimento, o luto e o sexo. Dessa maneira, os sonhos enquanto fragmentos nos colocam questões muito variadas, lançando-nos na linguagem que está por trás do pensamento de cada um deles. Esse é um gesto arriscado, pois o surgimento da pergunta durante o processo, na maior parte das vezes, desfaz o sonho, ou direciona o ser sonhante para outro lugar, dada a inacessibilidade às respostas no decorrer do sonho.

María Zambrano também vê no tempo do sonho o acesso ao nascimento do pensamento: “O *recolhimento em si mesmo* é uma retirada do tempo, no tempo do sonho – atemporalidade –, ou num ritmo mais lento. É a retirada onde nasce o pensamento, tal como um parêntese, um tempo em branco, onde o pensamento nasce”.²⁶⁷ No *Diario 1938*, dia 21 de janeiro de 1938, lemos: “Reminiscências de

²⁶⁵ MORANTE, Elsa. *Diario 1938*. Torino: Giulio Einaudi, 1989, p. 6.

²⁶⁶ Em uma das passagens de *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, lemos: “Es rarísimo preguntarse soñando si se sueña, tan raro como preguntarse despierto si la vigilia es real; poner en duda despiertos la efectividad de los hechos de la vigilia o soñando los del ensueño. Queda aun otra alternativa más rara aún: despiertos examinamos el ensueño pasado pero nunca soñando examinamos la vigilia pasada para refutarla con el ensueño actual y ésta es, sin embargo, la alternativa correlativa a la situación de discutir en la vigilia el ensueño”, In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 118.

²⁶⁷ ZAMBRANO, María. *Il sogno creatore* (2002, p. 23).

sonhos. [...] Tive a impressão de que algo, também nesta noite, tivesse acontecido, não sentia atrás de mim um espaço vazio, mas acontecimentos, caminhos. [...] De repente, num instante fulminante, *revi o lugar e o pensamento do sonho*”.²⁶⁸

No entanto, quem seria o *eu* pensante nos sonhos do *Diario 1938*? Parece-nos precipitado afirmar que seria a própria escritora. Como nos referimos anteriormente, a revista *Nuovi Argomenti* dedicou um número aos cem anos de nascimento de Elsa Morante, e no ensaio presente nessa seleção “**La carezza di Elsa: riflessioni su Diario 1938**”, de Silvia Colangeli, lemos:

Certamente, das poucas coisas *autobiográficas tout court* presentes no *Diario 1938*, [...] possuiu a mesma ingenuidade, a mesma fraqueza diante do amor, do amor que se pode sentir por um homem. Naquelas páginas do diário aparece muitas vezes um ‘a’ maiúsculo, que se refere a Alberto [Alberto Moravia].²⁶⁹

É necessário, portanto, questionar o caráter *autobiográfico* do diário: de fato, ali há uma biografia, uma *grafia*, um *rastro* de vida, no entanto, é um diário de sonhos. Poderíamos dizer que a afirmação *la vida es un sueño* se transforma em *el sueño es la vida*. Porém, quem a vive?

Maurice Blanchot questiona em “**Sonhar, escrever**” qual seria o *eu* do sonho. O *eu* do sonho é aquele que dorme? Segundo o filósofo:

Aquele que sonha se separa daquele que dorme; o sonhador não é a mesma pessoa que dorme: às vezes, sonhando que não sonha e, portanto, que não dorme; outras vezes, sonhando que sonha, e, desse modo, através dessa fuga num sonho mais íntimo, persuade-se de que o primeiro sonho não é um sonho; sabendo que sonha, acorda num sonho completamente semelhante, que não é nada mais do que uma fuga incessante para fora do sonho, que é uma queda eterna num sonho semelhante.²⁷⁰

Se aquele que *sonha* não é aquele que *dorme*, já que este se encontra com seu corpo pulsante fragmentado em vários *eus* enquanto

²⁶⁸ MORANTE, Elsa. *Diario 1938* (1989, p. 11).

²⁶⁹ COLANGELI, Silvia. “**La carezza di Elsa: riflessioni su Diario 1938**”. In: *Nuovi Argomenti*, n. 57. Roma: Mondadori, 2012, p. 39 (grifo nosso).

²⁷⁰ BLANCHOT, Maurice. “**Sognare, scrivere**”, In: *Idem, L’amicizia*. Traduzione Rosanna Cuomo e Monica Ghidoni. Genova/Milano: Marietti, 2010, p. 173.

está sonhando, o que poderíamos pensar do ato da escritura? No gesto da escritura realiza-se uma espécie de supremacia do sujeito? No *Diário 1938*, no dia 25 de janeiro de 1938, lê-se:

Hóspede desconhecido. De onde vêm as personagens dos sonhos? Não falo daqueles que, mais ou menos vagamente e fielmente, representam as personagens da nossa vida diurna, mas as outras, as personagens desconhecidas. E algumas (por exemplo, aquela freira da catedral) têm um caráter muito marcado, muito humano. São verdadeiras *criações artísticas*. Outras, ao contrário, são rostos que se imprimem em nós também no estado de vigília, pelos seus traços estranhos, um pouco semelhantes às visões da alucinação, ou como imagens refletidas numa água que as torna espectrais.²⁷¹

O *Diário 1938* é movido, assim, por um gesto de escritura tocado por um desejo de trazer à tona uma afinidade entre sonho e escritura, entre sonho e literatura. Acreditamos que ele desarticula justamente uma pretensão de relato *autobiográfico*. Ler esses relatos requer acolhê-los tais como são, seguindo os seus rastros. Nesse percurso, aquele que sonha vira fragmentos, esses *estilhaços de subjetividade* sonham e o sonho torna-se, por fim, escritura. Em última análise, esse diário de sonhos é a escritura que sonha ser Odradek, ou seja, essa figura desfigurada, potencializada pelo esquecimento. Em outra passagem do diário, lemos:

Ontem sonhei com Odradek: (conto de Kafka). Estava numa sala com estantes de madeiras, eram baixas (tem a ver com a minha casa de infância, com o sonho do peixe). Liana F. aparece, dão lugar para ela numa *mansarda*, ou seja, sobre um plano das estantes (ela vem a Paris). Mas Liana F. é Odradek, um ser pequeno, assim como um novelo, e, diferentemente dele, é de carne escamosa, humilhada, sem forma. Sinto a sensação dolorosa que pode provocar um tumor, uma crosta, também porque o meu irmão a joga no chão com violência. “Ah!” grito, gemendo, e sempre fico com receio de que a tenha matado, mas vejo que ela ainda se arrasta viva. (Ligação tríplice: no dia anterior tinha visto que a

²⁷¹ MORANTE, Elsa. *Diário 1938* (1989, p. 21).

Minotaure publicou *Odradek* com pequenas figuras de um Odradek semelhante a um homem, ou a um inseto – alguns dias atrás li um conto sobre Paris de Liana F. – Meu irmão conhece Liana F.).²⁷²

Em uma anotação de Macedonio Fernández, publicada posteriormente em *Todo y Nada*, lemos o confronto entre duas imagens, que colocam a questão da permanência de certas imagens dos sonhos em nosso inconsciente:

De tudo aquilo que eu sonhei neste ano, restaram duas imagens: uma pela sua intensidade e outra sem intensidade especial. A primeira é um pesadelo cruel, que me acordou. Eu caminhava completamente vestido, envolto pelo meu casaco, por cima do telhado de um edifício, empurrado sabe-se lá por qual fatalidade; caminhei por um tempo até o momento em que caio e aceito a queda, no fim da vida, com uma grande dor, dando-me por morto. Aqui, a intensidade seria a explicação de que essas imagens permaneceram. O outro caso corresponde às imagens da existência de um quarto estreito, muito iluminado, tal como um banheiro (pelo reflexo dos azulejos e pelos espaços em branco), onde havia uma pessoa no instante em que eu entrava. Eu fiquei preocupado com aquela situação. Esta segunda imagem não tem a angústia da primeira, porém possui, sem dúvida, um força suficiente, porque não existe sonho sem afetividade. Talvez tenha ficado gravada por ter pensado nela, quando acordei. Também lembro que a cena tinha sempre algo de paramnésia, de ter acontecido antes, de ser algo conhecido. Permaneceu graças à evocação deliberada durante a vigília e logo após que acordei. Essas são as únicas imagens que restaram dos meus sonhos de muitos meses, nos quais não passava uma noite sem que sonhasse um, ou vários sonhos.²⁷³

Sentir-se afetado por uma paramnésia transmite a sensação de que aquilo que recordamos, ao nos despertar, não encontra porto seguro

²⁷² *Ibidem*, pp. 31-32.

²⁷³ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Todo y Nada*. Buenos Aires: Corregidor, 1995, pp. 197-98.

na memória, mas, sim, na perturbação da nossa memória – *para-mnesia* [ao lado e contra a memória]. Resta uma semelhança na memória, mas tal semelhança é apenas uma inacessibilidade à imagem. Há, neste sentido, uma ambivalência: a imagem recordada tem uma aparência de algo já visto, ou já vivido, mas, ao mesmo tempo, não passa de uma semelhança cadavérica, conjugando em si mesma vida e morte. No primeiro sonho, referido na nota de Macedonio, o ser que sonha aceita a queda, vê-se caindo, e torna possível o impossível: morre-se. No segundo sonho, menos traumático, o ser que sonha vê a presença de outro sujeito no momento em que entra no banheiro, ou seja, um duplo (que sai da profundidade e vem à superfície), do qual não se sabe nada, embora o ambiente esteja iluminado. Aqui, encontramos um dos aspectos fundamentais da teoria de Freud acerca dos sonhos, a saber: no sonho se manifesta a realização de um desejo, de uma afetividade, porém, provocado por um desejo reprimido.

Em *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, em pelo menos três ensaios, surge a questão da paramnésia. No “**Ensayo de una nueva teoría de la psiquis-metafísica preliminar**”, por exemplo, investiga-se se as imagens experimentadas durante um sonho, e que se mantiveram no despertar, são imagens auditivas, ou visuais. Lemos que nesse sonho estavam presentes as imagens auditivas da passagem de um romance lido pela personagem – *Hester Winne*, de Colmore. No entanto, tal experiência não é exclusiva do sonho, pois pode surgir também durante a vigília:

Se trata de un *desconocimiento*, puede decirse, como la paramnesia (que es frecuente y acompaña a menudo los ensueños) es un error de exceso de reconocimiento. En un caso se desconoce lo conocido; en el otro se reconoce lo nuevo, lo no conocido hasta entonces. En ambos la memoria es el resorte que anda desacertado. Obsérvase, pues, que la memoria es facultad fácil de engañarse y sus dos modos opuestos de equivocarse son los indicados: la paramnesia y lo que yo llamaré anonimia.²⁷⁴

Em outro ensaio, “**Descripción-Metafísica: El Todo Pensado como No-Ser, como un *Todo de No-Ser***”, lemos uma espécie de postulação metafísica:

Metafísica es la investigación de una sola especial emoción: la de *desconocimiento* de lo *conocido*, o

²⁷⁴ Idem. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (2007, p. 37).

falso desconocimiento. La única definición y método de la Metafísica es: la descripción de nuestra entera Experiencia – que se dio hasta el momento presente del pensar y existir del pensante – en cuanto ella tiene de Paramnesia Inversa. Metafísicamente la Realidad aparece enteramente como una paramnesia al revés, o sea: desconocimiento de lo conocido, como en la paramnesia corriente: reconocimiento de lo desconocido o nuevo.²⁷⁵

Portanto, a presença-ausência no par “cotidiano-desconhecido” desloca a Metafísica para a perda de familiaridade do ser. A escritura de Macedonio, ao contrário de buscar apenas o reconhecimento do novo, ou do desconhecido, deseja investigar o que está por trás do *não familiar* no *familiar*, ou seja, qual seria a face que se revela ao pensar a paramnésia invertida. E esse é um movimento produzido pela própria escritura.

Nas reflexões de Roland Barthes também há uma preocupação por esse elemento movente da escritura, não somente em relação à obra de Marcel Proust, que, aliás, está muito presente ao longo dos seus seminários. Caso singular é o livro *S/Z* (1970). Barthes investiga a escritura de Proust buscando a voz da leitura. O tópico “**A leitura, o esquecimento**”, traz indícios dessa reflexão: “Esse ‘eu’ que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)”.²⁷⁶ Barthes está, neste sentido, procurando enfatizar no esquecimento um valor afirmativo: “O esquecimento dos sentidos não é um erro: é um valor afirmativo, uma maneira de afirmar a irresponsabilidade do texto [...] é precisamente porque esqueço que leio”.²⁷⁷ Talvez esteja aí, como também no título *À la recherche du temps perdu*, o valor afirmativo do esquecimento: “Porque esqueço que leio” podemos ler do mesmo modo – *porque esqueço que escrevo* – dado o retorno de algo que ainda se mostra presente, embora ausente.

As imagens dos sonhos e da vigília colocam o leitor em risco constante, já que ele é tocado por essa pluralidade de imagens. A sua presença não é, de fato, um mero estar presente, mas, muito mais, um *comparecer* (coisa sensivelmente diferente do aparecer, visto que é muito mais um apresentar-se a si mesmo e aos outros, um vir à

²⁷⁵ *Idem. No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (2007, p. 361).

²⁷⁶ BARTHES, Roland. *S/Z*, 1992, p. 44.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 45.

presença). Portanto, aqui, há uma presença que implica uma transformação: *presença* enquanto *ausência*.

- *A fotografar-se: o detalhe no gesto*

A biografia e a autobiografia são mecanismos de construção do eu de um determinado sujeito, em que comparecem os fatos supostamente vividos por ele ao longo de sua vida, ou seja, narra-se o seu nascimento, seu pertencimento a uma determinada família, sua formação, sua relação com outros indivíduos, seus amores, suas crenças, suas alegrias, desilusões, culminando, quando o ser biografado já não se encontra mais vivo, em sua morte. Desse modo, esses textos marcam sempre uma posição: a reconstrução de uma identidade a partir de uma concepção linear de tempo, trazendo à tona a sua origem. Mas, se por acaso, todo o material recolhido para a realização de uma escritura, voltada para a construção de uma identidade, tomasse outra direção, não mais direcionada à origem, baseada em uma sequência de causalidades, então, poderíamos dizer juntamente com a poeta Ana Cristina Cesar que “literatura não é documento”.²⁷⁸

No primeiro capítulo de sua dissertação, “**Cromos do País**”, Ana Cristina evidencia uma característica dos filmes financiados pelo Estado, que se identifica, por sua vez, com a concepção oficial de cultura: “Exaltação da personalidade do autor e preocupação em fixar

²⁷⁸ Dissertação de mestrado de Ana Cristina Cesar, intitulada “**A literatura brasileira no cinema documentário**” e defendida em 1979, na UFRJ, foi publicada em 1980, financiada pela FUNARTE, agora com o nome *Literatura não é documento*, presente na edição *Crítica e tradução* (1999). Logo na apresentação da sua pesquisa, Ana escreve: “Esta pesquisa na verdade começou onde hoje termina: no fichário de filmes documentários sobre autores ou obras literárias produzidas no Brasil e atualmente em circulação” (p. 13). Ela enfatiza que os documentários não são em si o objeto de sua dissertação, “mas sim os conceitos ou representações do literário que esses filmes, explícita ou implicitamente, acabam utilizando. Que definição de literatura, que visão do autor literário são postas em circulação por esses filmes?” (p. 13). Nos cinco capítulos, lemos uma discussão em relação à produção desses filmes vinculada aos projetos políticos culturais do Estado Novo (1937-1945) e ao governo de Ernesto Geisel. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática e Instituto Moreira Salles, 1999. O que nos chama atenção, nesse texto, é a leitura realizada por alguns cineastas sobre os autores nacionais, que reflete a ideologia oficial e que impossibilita ao leitor um diálogo aberto com a própria literatura.

para a posteridade a imagem do vulto e dos fetiches que marcam sua presença ('registro de memória nacional')'.²⁷⁹ Já no capítulo "**Heróis póstumos da província**", Ana Cristina destaca que o registro desses documentários não é inocente, pois eles constroem monumentos que não podem ser tocados. E essa atitude imobiliza o leitor-espectador, pois a posição desses documentários é autoritária e de via de mão única. Segundo Ana Cristina Cesar:

Esta visão se produz na anulação ou no mascaramento de uma relação específica de leitura. É como se não existisse um processo de leitura, com a sua especificidade e subjetivação [...] a manipulação do realizador é amortecida e encoberta por imagens/texto/montagem que se apresentam como reflexo objetivo da "realidade do autor", verdade "natural". *Não há leitor possível nesse circuito de naturalizações.*²⁸⁰

No quinto capítulo, "**Desafinar o coro**", a poeta procura desfazer a ideia de um documentário que se projeta como aula, que mostra apenas ao espectador a comprovação de uma imagem especular substancial entre fala e vídeo:

Em vez de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor; recusar erigir esse museu; assumir a parcialidade de toda leitura; buscar uma analogia com o processo fragmentário de produção do literário; mencionar o próprio filme, tornar consciente a intervenção, referir-se à feitura cinematográfica; desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões neste jogo, e tensões que não "limpam" a função documental, com todo o seu poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior.²⁸¹

Assim, a utilização de uma imagem que passa a ser a confirmação de uma voz, além de ser uma leitura primária do processo de realização de um documentário, ela *traduz* "um conceito de literatura", traduzindo também um conceito fechado sobre aquilo que

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 18.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 45.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 57.

conhecemos pelo nome *documentário*. Portanto, a discussão levantada por Ana Cristina Cesar nos indica que a sua leitura acerca da relação entre literatura e cinema não separa a estância estética daquela ética. Ou, ainda: a sua leitura não procura apenas *o* poema, mas *o poético*, não procura *a* política, mas *o caráter político*, não procura *o* corpo, mas *o gesto do corpo*.

Ana Cristina Cesar e Macedonio Fernández teriam realizado um documentário especial, neste sentido, sobre a *bio-grafia* de uma *escritura*.

Em *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* (1944), de Macedonio Fernández, acompanhamos o gesto de um corpo que busca, de fato, o poético. Logo após o “**Atenuante**”, que abre *Continuación de la Nada (mitad inconfundiblemente 2ª)*, o leitor entra em contato com a série de cinco poses em “**A fotografiarse**”. Macedonio, além de realizar uma paródia da biografia, da autobiografia, parodia também a pose, essa posição artificial, de imobilidade, que se *mostra* como totalidade.²⁸² Interessante perceber a relação entre fotografia, pose e *autobio-grafia*. A série de poses joga com a questão do nascimento da personagem, porém esse *marco inicial* sempre está em constante movimento. Este, no entanto, precisa vir do olho do espectador/leitor em direção à pose do *autobio-grafado*. Tentemos acompanhar, portanto, os detalhes no gesto dessas poses.

Na pose Nº 1, “**Autobiografía**”, publicada em *La Gaceta del Sur*, em 1928, o *autobio-grafado* se apresenta:

El Universo o Realidad y yo nacimos en 1º de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires. Hay un mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo. Nacer y no hallarlo es imposible; no se ha visto a ningún yo que

²⁸² Mónica Bueno, no ensaio “**Historia literaria de una vida**”, escreve: “*Papeles de Recienvenido* exaspera ese pacto con el lector y abre un caleidoscopio de imágenes que se superponen, se comunican, se contradicen. *Papeles* no presenta una autobiografía, sino que nos ofrece fragmentos de varias, y en esa multiplicidad, se subvierte la juridicidad del género y se parodia el modelo [...]. En prueba de ello escribe sus cinco poses de “A fotografiarse”, donde cada una propone una imagen diferente”. In: JITRIK, Noé. *Historia Crítica de la Literatura Argentina: Volumen VIII Macedonio*. Director del volumen Roberto Ferro. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, p. 37.

naciendo se encontrara sin mundo, por lo que creo que la Realidad que hay traemos nosotros y no quedaría nada de ella si efectivamente muriéramos, como temen algunos.²⁸³

A personagem não deixa escapar a oportunidade de apresentar a sua “biografía (en la forma más embustera de arte que se conoce, como autobiografía, sólo las Historias son más adulteradas)”²⁸⁴, embora sinta que foi injusto com “un hecho tan literario como resulta la natividad”, pois se sentiria mais feliz ter nascido em 1900 do que em 1874. É fascinante tentar acompanhar os detalhes no gesto dessa pose, visto que ela monta uma armadilha na voz da linguagem que busca se constituir: “Como no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida, no me queda más que esto de los nacimientos, pues ahora me ocurre otro: comienzo a ser autor”. E como nenhum dos seus clientes de sua vida na advocacia não se faz mais presente, então “cualquier persona puede tener hoy la suerte [...] de llegar a ser el primer lector de un cierto escritor. Es lo único que me alegra cuando pienso la fortuna que correrá mi libro: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*”.²⁸⁵

Agora, já que a personagem se tornou, de fato, um escritor, então a “Pose Nº 2” passa a ser a escritura de uma “**Autobiografía de encargo**”, ou seja, uma escritura asfixiante do eu para consigo mesmo, tal como um *look* fotográfico. Neste caso, o sujeito é tão fascinado pelo objeto (ele mesmo) que se torna, ao mesmo tempo, a imagem e o seu contemplador. O autobiografado expõe os detalhes que capta de sua pose: “Soy argentino, desde hace mucho tiempo: padres, abuelos, bisabuelos; antes España por todos lados”, isto é, monta a sua *genealogia*. Em seguida, ele narra uma série de fracassos: “Creo que desciendo de uno de los mayores o más grandes – qué feo y obligatorio modo de calificación – pintores españoles, del cual heredé y he acrecentado una incapacidad completa para el dibujo”, visto que possui pupilas de inútil cor azul e que vê o mundo com as mesmas cores de quem possui olhos negros. No entanto, quando completou quarenta anos, descobriu que dormia com o lado direito do corpo, o que mostra que é possível que esteja “mirando por debajo de las pupilas como quien se levanta los anteojos a la frente”.²⁸⁶ Então, como ele se sente

²⁸³ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Buenos Aires: Corregidor, 2004, p. 83.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 83.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 84.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 84.

desconfiado, talvez por saber que a sua origem não lhe proporciona tantas coisas positivas, convoca o leitor para saber de que lado dorme:

– Antes dormía de espaldas, pero ahora... . – ¿Cómo “ahora”? ¿Ya se duerme usted en mi primer página? Déjeme hablar... - ¿Cómo “déjeme hablar”; ya quiere usted ser autor! Y bien, sinceramente, somos dos descontentos de lo que estamos: yo escribiendo, usted leyendo, y de buena gana nos intercambiaríamos. Soy un convencido de que jamás lograré escribir. Ahí está ese gran pensador que se me hizo odioso desde que quiso encerrarme en el duodécimo paréntesis de su primera página; salté el palito final cuando ya lo estaba parando él y me juré no leer. Pero no leer es algo así como un mutismo pasivo, escribir es el verdadero modo de no leer y de vengarse de haber leído tanto. [...] Por el momento no tengo más que cincuenta años, lo que no es mucho, si se tiene cuenta mi primera fecha.²⁸⁷

O narrador desarma aquilo que deveria ser um dado objetivo. A sua idade se torna sempre outra, variando de acordo com as contingências de sua existência, ou de sua suposta existência: “Supongan ustedes que yo nací”.²⁸⁸ A escritura imagética de uma origem, por sua vez, requer uma leitura não menos imagética – *a leitura de um acontecimento*. Poderíamos, ainda, dizer que o acontecimento que se lê, nessa pose, é o acontecimento da queda.

Segundo Michel Foucault, “a origem está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo”.²⁸⁹ As poses removem aquilo que se percebia imóvel, fragmenta aquilo que se pensava unido: “Caminando con un amigo tropecé, mientras le hablaba, tan violentamente hacia adelante, que alcancé las palabras que acababa de pronunciar: me oí a mí mismo y tuve oportunidad de corregir un cierto gran disparate comenzado en ellas”.²⁹⁰ No corpo estão inscritos os acontecimentos, e nele se realiza um movimento constante de metamorfose do eu, este não sendo mais uma substância, ou, ainda,

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 85.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 85.

²⁸⁹ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a Genealogia, a História”. In: *Idem. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 263.

²⁹⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Buenos Aires: Corregidor, 2004, pp. 86-87.

uma imagem substancial, mas, sim, accidental,²⁹¹ vivendo sempre na iminência da queda, tanto que os acontecimentos que o atravessam não perdem a oportunidade de desequilibrá-lo e de derrubá-lo: “Mi norma, en fin, era: empezar con caídas la maestría de equitación, pero, de caballos chicos”.²⁹² E como há sempre a possibilidade de uma nova queda, então procura-se um novo começo, uma nova pose, pois quem vive sob a ameaça de ter sua unidade estilhaçada nunca deixa de ser prudente: “Como escribo bajo la depresiva inseguridad de existir, basta por hoy de una literatura quizá póstuma”.²⁹³

A “Pose Nº 3”, “**Biografía de mi retrato en Papeles de Recienvenido**” traz uma espécie de espanto, um desacordo entre o visto e o lido:

Cuando miré aquel retrato largamente y fui convencido de que aquella cara tan decidida, perfilada y alegre era la mía, tuve el acierto de hacer publicar en los diarios una circular previniendo que yo no era el que se había sacado la lotería en la jugada de esa semana, porque comprendí sensatamente que mi retrato de “Papeles de Recienvenido” – y ese retrato es lo único que se ha leído – era “la cara del hombre de la lotería recién sacada”. Con todo, tuve que mudarme de domicilio – lo que con menos motivo ejecuto más o menos mensualmente – y se insistió ante mí para donaciones filantrópicas, etcétera.
Después de ese exitoso retrato he trabajado

²⁹¹ Giorgio Agamben, no ensaio “**O ser especial**”, fala do fascínio que os filósofos medievais tinham pelo espelho: “De modo especial, interrogavam-se sobre a natureza das imagens que neles comparecem. Qual é seu ser (ou então o seu não-ser)? São corpos ou não-corpos, substâncias ou acidentes?”. Destaca a natureza insubstancial de “estar em um sujeito” duas características da imagem: “Não sendo substância, ela não tem realidade contínua, nem se pode dizer que se mova através de um movimento local. Aliás, ela é gerada a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla”; [...] “A segunda característica da imagem consiste em não ser determinável segundo a categoria da quantidade, em não ser propriamente uma forma ou uma imagem, mas antes a *espécie* de uma imagem ou de uma forma”. In.: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 51-52.

²⁹² FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Buenos Aires: Corregidor, 2004, p. 87.

²⁹³ Ibidem, p. 87.

quince años en parecérmele, que tal es la dificultad; creo que esta tarea logra menos resultado feliz que la del fotógrafo en hacer buena una cara fielmente fotografiada. Y en lugar de servirme para algo la experiencia, resulta que cada año me sorprende más torpe en el parecido.²⁹⁴

O retrato de Macedonio (fig. 13), feito em um estúdio fotográfico, para ser incluído na primeira edição de *Papeles de Recienvenido* [Cuadernos del Plata, 1929],²⁹⁵ é a suposta revelação do eu exposto publicamente. Porém, é essa mesma reprodução mecânica, poderíamos dizer, mimética, que se torna alvo das autobiografias parodiadas nas poses. Assim, esse *corpo teatro*, que é lançado no mundo, não é uma mera presença, tal como um sujeito que vem à presença, tornando-se uma representação de si mesmo. As poses lançam esse corpo no mundo da linguagem, e após a sua queda ele precisa se apresentar: “*Eu* não venho ao mundo como o ponto sempre incorpóreo do sujeito da enunciação, ou de qualquer outro sujeito. Poder-se-ia até mesmo afirmar: “eu” nunca *venho*”.²⁹⁶

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 87.

²⁹⁵ Aqui, destaco a preciosa informação do surgimento desse retrato de Macedonio, presente numa nota do ensaio “**En la sala de los espejos. Autobiografía, Autoficción**”, de Celina Manzoni: “Debo la gentileza de Víctor Aizenman, librero anticuario, la posibilidad de consultar esta primera edición: Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Cuadernos del Plata, 1930, con una fotografía inédita del autor, en el colofón se lee “12 de diciembre de 1929”. In: JITRIK, Noé. *Historia Crítica de la Literatura Argentina: Volumen VIII Macedonio*. Director del volumen Roberto Ferro. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, p. 532.

²⁹⁶ NANCY, Jean Luc-. *Corpo teatro*. Traduzione Antonella Moscati. Napoli: Cronopio, 2010, p. 18.



Fig. 13: Retrato de Macedonio Fernández
incluído na primeira edição de *Papeles de Recienvenido*, 1930, Buenos Aires.

Esse corpo que se expõe à abertura dos sentidos não se reconhece no retrato, o que lhe faz mover-se no interior do movimento da própria linguagem, jogando com os dados da sua suposta origem, assim como com seus nascimentos, criando *semelhanças dissemelhantes*. A série das poses, mesmo sendo numerada de 1 a 5, não consegue definir uma sucessão linear, sendo o leitor também lançado nessa rede repleta de reversibilidades. A série monta-se, portanto, na constante variação das próprias variáveis. A biografia do seu retrato realiza uma paródia da autobiografia: o corpo que se faz presente nas poses não se reconhece nem no retrato, nem muito menos nas narrativas. Esse corpo em constante transformação nos projeta no puro vazio da representação: “A aquella fotografía y esta biografía se debe mi constante estar a domicilio. (Pues el haber dejado las llaves en el otro pantalón es para cuando uno se queda afuera de la casa)”.²⁹⁷

²⁹⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido* (2004, p. 88).

Neste momento, no texto dessa pose, uma nota de rodapé vem à tona: “Noto que aquí el lector clama por un descanso. La Nada lo ahoga”.²⁹⁸ Raúl Antelo, em “**As imagens como força**”, pensa as imagens como forças, ao contrário de ver nelas fatos, ou formas. Sua leitura das fotografias de Horacio Coppola e Grete Stern compreende essas imagens como a realização do ocaso do sentido, ou seja, não há nelas um autor, visto que são ficções que revelam uma fulguração sem exterior. Ou, ainda: o gesto não produz obra, mas, sim, uma *inoperância*.²⁹⁹

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 88.

²⁹⁹ “Ainda em 1943, Grete Stern e Horacio Coppola fotografam o que seria o último trabalho conjunto, já que se divorciam nesse ano. Trata-se de uma série de *huacos*, vasos antropomórficos da cultura Chimú, que os obrigam a declarar essas imagens como pertencentes a um gênero híbrido, *vasos retratos*, onde convergem as heterogeneidades de ambas as trajetórias. [...] Luís Seoane ensaiaria também alguns vasos-retratos, em cerâmica de Sarzadelos, deles se destacando o que tem a cabeça de Unamuno. *Punto de la nada*. A ideia nos chama a atenção para o duplo vazio dos *huacos-retratos*. Os *huacos* são o primeiro significante modelado pelo homem, mas eles não são significantes em sua essência de vasos, ou seja, eles não valem como equivalentes de algo já particularmente significado. Porque os *huacos* são *huecos*: criam o vazio ao redor deles, introduzindo, portanto, na cultura, fazendo com que *il entre dans le symbolique*, a perspectiva de seu preenchimento. Como diz Lacan no seminário sobre a *Ética*, o vazio e o pleno se introduzem, através do vaso, através do *huaco*, em um mundo que, por si mesmo, não conhece previamente nada parecido com aquilo. Heidegger, analisando também a lógica do vaso, afirmaria que o *huaco* era conduzido à sua condição ontológica, em cumprimento da *aletheia*, através da retenção, reunião e manifestação da verdade. Porém, o vaso adquire, para Heidegger, uma função significativa só quando ele se depara com sua função utilitária. Lacan, entretanto, opõe o caráter utilitário a uma nova função, se assim podemos falar, sem nome, sem lei, acéfala, a função *significante*, pelo simples motivo de que é ela que faz com que um simples vaso se torne um *huaco*. Em poucas palavras, para Lacan, um significante não significa o ser em sua verdade essencial, ele não significa nada em particular, a não ser o próprio ser como nada, como vazio. Em suma, para Lacan, o *huaco* *significa*, sendo que aí o verbo significar é meramente intransitivo. Isso quer dizer que, de um lado, rechaça-se a problemática da origem mas, de outro, essa questão não deixa de ser uma potencialização dessa *arkhé* impossível. O novo significante do *huaco*, da fotografia do *huaco*, mais do que introduzir o uso (etnográfico), no discurso crítico, ele introduz, como queria Berni, o vazio (estético), o ser da significância, na cultura e, nesse sentido, ao ser modelado à semelhança da Coisa, o *huaco* dá consistência àquilo que é impossível de imaginar, a *arkhé*, a própria cultura, o sentido. As

Um ano antes da publicação dos *Papeles*, em 1929, Macedonio escreve uma carta a Ramón Gómez de la Serna, em que também lemos uma autobiografia:

Soy, no obstante mi estatura regular y mi edad, sin peso: 53 kilos, sin grasa alguna, piel seca y fina, lo cual se debe con certeza a la enormidad de ropas de abrigo que uso, y mi esquema causal en este punto es el siguiente: soy nervioso, o si no gran activo, por ello soy flaco, por eso friolento en extremo, por eso uso triple y hasta quádruple ropa interior. Soy de ojos azules, frente buena y abundante cabello, cano desde los 25 años casi; en todos los restantes rasgos de rostro, muy mezquino; manos muy desairadas. Muy medroso del dolor concreto fisiológico. En cuanto a la muerte le niego toda efectividad, salvo para el amor, es decir, como separación u ocultación. Deseo terminar esta vida como místico.³⁰⁰

Em outra carta a Ramón Gómez de la Serna, Macedonio retoma a questão do retrato publicado na primeira edição dos *Papeles*. Ele se sente tocado por um texto escrito por seu amigo Gómez de la Serna para a revista *Sur*, publicado no mesmo ano em que ele escreve essa carta, em 1937, com um título muito sugestivo à nossa reflexão: **“Silueta de Macedonio Fernández”**:

Macedonio, desde o seu p^ortico escondido, foi aquele que mais influenciou nas letras dignas de serem lidas, pois aquilo que ele encontrou foi o estilo do argentino [...]. O magno de Macedonio é a desejável, a espiral nova do humorismo, é a mescla de distâncias no paradoxo, é a operação da forma [...]. Encarnou o fenômeno do riso e a pachorra do homem argentino diante do enorme espetáculo de sua paisagem. [...] Segundo a minha opinião, aquilo que Macedonio tinha encontrado, desde as suas primeiras linhas, era uma nova arquitetura do espírito, uma nova arquitetura

fotografias dos huacos-retratos não deixam de ser, assim raciocinando, autênticas instalações madi: elas são o retrato da Coisa”. ANTELO, Raúl. “As imagens como força”, *Crítica Cultural*, vol. 3, n. 2, jul./dez. 2008.

³⁰⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Epistolario*. Obras Completas, Vol. 2. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 45.

literária para ser colocada sobreposta a ela, num certo tempo e num certo país.³⁰¹

Macedonio lhe responde ironicamente, dizendo que não será capaz de ler o seu retrato (“y qué manera de retratar”), mesmo com todo o entusiasmo sentido por seus familiares, pois o que está em jogo é o não reconhecimento e a não apreensão de sua imagem nas poses de “a fotografiarse”:

He fracasado durante diez años en parecerme a mi “fotografía” en *Recienvenido*, ahora con su retrato mío me atenderé a vivir oculto y sin trato; ya tenía pensada esta solución, más hoy que sólo llevo los imposibles del parecido, de esa fidelidad de mal gusto, candidez estorbosa nunca tenida en cuenta. Mi familia entusiasmada con su retrato mío es la que me exige que lo lea muchas veces: la nunca ocurrida situación del “célebre en su casa” la tendré yo por imaginación de usted.³⁰²

A “Pose Nº 4”, “**Biografía por correo**”,³⁰³ é uma biografia escrita por Pedro de Olazábal e enviada a Macedonio. Poderíamos dizer: mais uma translação de sentido, um *retard* da apreensão de um sentido, ou seja, aquilo que se dá a ler e a ver é mais um traço, tornado outro, tornando-se uma silhueta. Ou, ainda: *a pose de una silhueta*.³⁰⁴

³⁰¹ DE LA SERNA, Ramón Gómez. “**La silueta de Macedonio Fernández**”, *Sur*, año VI, n. 28, Buenos Aires, janeiro 1937.

³⁰² FERNÁNDEZ, Macedonio. *Epistolario*. Obras Completas, Vol. 2. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 58.

³⁰³ “Me parece que es un hecho de la vida, o sea un hecho biográfico, un suceso que permite decir del biografiado: “Entre sus *actos personales* hubo el hecho de recibir una carta por correo, sin ningún preanuncio y de una persona que de diez años atrás no veía y de quien nunca se imaginó haber llamado la atención, una carta todo ella empleada bajo estampilla de correo en biografiarlo, con una gracia, agudeza y calor de estimación gratísimos”. La epistolar biografía la hago conocer de mi lector actual para que se diga de mí, tenga o no otros méritos: “Era hombre de hechos – que biográficamente son actos – como el de recibir cartas amenísimas, cartas con una total y amenísima ‘biografía por correo’, espontáneamente, de persona que sin trato durante diez años simuló haberse olvidado de olvidarlo, o disimuló haberse acordado de olvidarlo”. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido*, op. cit., p. 88.

³⁰⁴ Há um instigante texto-fragmento, escrito por Franco Rella, em *Miti e figure del moderno: letteratura, arte e filosofia*, que se intitula “**Silhouettes**”. Rella narra a experiência vivida por Paul Klee, quando da sua viagem a Nápoles. Ali, no museu da cidade, Klee vê a silhueta de uma estátua, pela qual se sentirá atraído e atingido, como se por um raio: “Klee entra no museu de Nápoles. Está

O narrador dessa biografia demonstra ter uma grande admiração pelas obras de Macedonio, embora declare não ter lido, até o momento da escrita da sua carta, nenhuma delas. No entanto, ele deixa claro: “Me refiero a sus obras escritas”.³⁰⁵ Mesmo tendo ele, um dia, encontrado o escritor em uma das ruas de Buenos Aires e tendo recebido uma dedicatória a lápis, no texto de um tango da autoria de Macedonio, “tango del pensar”, ele escreve em sua carta-biografia: “Pero de él no me ha quedado ninguna imagen”.³⁰⁶

Alguns anos antes da publicação da “Pose N° 5”, na revista *Sur*, Macedonio publica na revista *Proa*, em 1925, um texto a partir de quatro poemas de Evar Méndez, que foi figura central tanto na primeira fase quanto na segunda fase da revista *Martín Fierro* (1919; 1924-1927). Destacamos, aqui, uma passagem desse texto:

El arte literario es difícil fingimiento; no el juego de fingir en que el artista quisiera engreírse sino ficción de jugar. Pero no juego. En la cansada y no muy varia autobiografía que es principalmente la Literatura, re-intento inacabable, comenzado cada vez en las simplonerías de la esperanza, proseguido en el martirio, terminado en mareo del yo y en la responsabilidad de una equivocación después de tantas en el uso de la vida, el artista que en cada personaje subalterno quisiera coquetear su yo, diciéndonos: he aquí lo que no soy, y en el mejorcito ¡héme aquí!, está labrándose una buena auto-delación en lugar del

perturbado por uma espécie de premunicação. “Pinturas antigas, algumas maravilhosamente conservadas. Agora, toda essa arte está próxima a mim. Fui atingido pelas obras em forma de *silhouette* [...]. Sinto que essa produção tem relação com o que faço. Para mim, tudo isso foi criado e trazido à luz”. O criador das *silhouettes* dos anjos, dos acrobatas e dos guerreiros, em frente à imagem que mais o atingiu entre todas aquelas que viu na Itália: uma *silhouette* que surgiu milagrosamente das ruínas para narrar uma beleza sepultada, que nela, na imagem, continuava viva, e que Klee precisava fazer com que ela continuasse viva. Então, ele se sentiu mais forte, porque, ali, ele encontrou o seu caminho e, talvez, obscuramente, o sentido do seu destino”. RELLA, Franco. *Miti e figure del moderno: letteratura, arte e filosofia*. Milano: Feltrinelli, 1993, pp. 180-181.

³⁰⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido* (2004, p. 89).

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 90.

altar que infortunadamente es el aburrido afán de los autobiógrafos directos o indirectos.³⁰⁷

³⁰⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. “**Evar Méndez**”, In: *Proa*, año II, n. 6, Buenos Aires, enero de 1925, p. 15. No *Epistolario* (Obras Completas, Vol. II), há una carta não datada de Macedonio a Evar Méndez em que aquele compartilha com este suas reflexões sobre “uma fotografia” – possivelmente o retrato publicado na primeira edição de *Papeles* – e sobre a dificuldade de iniciar uma ideia nova na arte, pois tudo já parece realizado. Citamo-la na íntegra: “Querido Evar Méndez: Una nueva bondad suya su advertencia sobre aventuras que corren mis escritos. Puede ser que haya quien ande eligiéndole autor a las cosas que escribo y se haya dicho a veces: “Este párrafo, este pensamiento o jocosidad puede tener mejor autor que F.” Yo creo que merezco mis escritos, pues tengo, por fin, el retrato capaz de escribirlos. Ahí está mi libreta de enrolamiento con una fotografía en que no me parezco a ningún gran escritor, y datos de cuando nací y lo que sabía entonces para salvar al Gobierno: *nadar, escribir*, dos modos de estar a la vista. La fecha de mi nacimiento (el que no ocurrió a ruego de nadie sino por mi gusto de darle autor a ciertas producciones) muestra lo que he demorado en tener la edad de otras personas, y cómo siempre han sido ajenas a mí sea la edad, sea los pensamientos de otros; me rodeaban personas mayores y sin embargo empecé de edad a contar de un día, como un experto en comienzos que no delega en nadie paladear el suyo. En el orden del pensamiento, igual; ninguna ignorancia que convenga a cada edad dejé de conocerla; sumándolas sé hoy algo enteramente propio y a mi edad muy necesario. El retrato, que ha concluido con mis dudas en punto a mi originalidad, me exhibe en una actualidad de cuarenta años de edad y pueden ustedes fiarse en él, pues nací con un natural fisonómico de mucho parecido, y el parecido salía naturalmente en los retratos (y he compadecido siempre a los desdichados que no tienen caras de parecido). Escritos buenos cuyo autor no se conozca, nunca que los encontré los dejé quedar sin firma, sin originalidad. Pero escasean. La gente del pasado ha pensado poco en la originalidad, y en nosotros menos. Siempre fue escaso lo que nos dejó a plagiar y parece que ese poco ya nos lo hemos repartido bajo nuestras firmas. Hace ya tiempo que empezar ideas, empezar formas es lo difícil del arte y la especulación; lo del Pasado no alcanzaba para mucho descansar, y creo que sólo queda de imitado hoy: la tentación de suponer plagios. Confíe a mi retrato todo artículo de mi pluma y no se dudará de la originalidad con que los firma este modesto habitante de la Plagiosfera. Ya sé, noble amigo Evar, que si alguien imita lo mío se expone a ignorar que estuvo imitando a Mark Twain lo que no conviene porque Twain es demasiado conocido. (Me he hecho una regla de publicar que imito a Twain para despistar de la extensa bibliografía de mis imitaciones; elijo Twain porque justamente es aquél de quien nada he tomado). Su viejo amigo, Macedonio”. *Idem, Epistolario*. Obras Completas, vol. II. Buenos Aires: Corregidor, 2007, pp. 420-422.

Desse modo, muitas são as estratégias tomadas nessa “ficção de jogar”. As poses abrem arquivos acidentais, assim como retardam a apreensão de uma imagem. Há sempre uma iminência de realização da fotografia. O retrato da primeira edição tem uma data fixa, 12 de dezembro de 1929. As (auto)biografias das poses jogam com as datas, produzem uma confusão em relação à existência real do referente, assim como de cada figura a ser fotografada. Poderíamos dizer com Jaques Derrida que “o desejo é também o desejo da fotografia”,³⁰⁸ porém aquilo que a fotografia deseja alcançar é senão um *punctum*, isto é, ela constrói uma *narrativa sem objeto*.

Christian Boltanski, em uma entrevista com Diana Wechsler, curadora da mostra *Boltanski Buenos Aires* (2012), fala da relação que ele estabelece entre os materiais que utiliza em suas intervenções artísticas, como roupas, fotografias, gravações de batidas de corações etc: “Desde o começo, senti a igualdade entre uma fotografia de alguém, entre uma roupa usada, e o corpo de um morto. Minha matéria, embora pareçam ser formas diferentes, é sempre a mesma. Trata-se de um objeto que remete a um sujeito ausente”.³⁰⁹

Macedonio Fernández realiza um gesto no seu retrato (fig. 13), que se torna, agora, o nosso *punctum*, pois ele é senão a abertura de um arquivo, que desmonta uma relação direta entre o visto (o retrato) e o lido (a biografia). O gesto, ali, naquela foto-retrato, abre uma fratura no corpo do próprio retrato, impedindo a soberania dos dois extremos absolutos: ali não se vê nem um sujeito, nem um objeto, mas, sim, um corte, uma mancha, uma figura. A mão direita sobre o seu queixo, o seu olhar pensativo, seu corpo enviesado provocam o espectador. Este, diante daquela pose, diz algo como: “Alguma coisa aconteceu, algo está aí, mas não sei o quê”. Ou seja, ele se sente tocado pelo detalhe. O movimento do olhar do espectador é atraído por esse detalhe, por esse *punctum*. Este abre uma leitura arqueológica suplementar, mas não na lógica daquilo que é secundário, que vem à tona para preencher um fundo vazio. Barthes, assim como Derrida, não pensa o suplemento como algo que vem a preencher uma falta. Para Barthes, o *punctum* seria uma espécie de detalhe ausente, embora sempre presente: “Última

³⁰⁸ DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Edufsc, 2012, p. 309.

³⁰⁹ BOLTANSKI, Christian. “**Boltanski y el lugar del artista**”, entrevista com Diana Wechsler, publicada no caderno de divulgação da mostra *Boltanski Buenos Aires*, 2012 (12 de outubro/16 de dezembro), p. 1, Buenos Aires.

coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*”.³¹⁰

Em 1880, Auguste Rodin realiza a primeira versão em gesso da escultura *Le Penseur* (fig. 14), inicialmente nomeada *Le Poète*. Em 1902, ele finaliza a estátua em escala maior, sendo apresentada ao público em 1904. *O pensador* faz parte, como se sabe, de uma porta imensa em bronze que foi encomendada a Rodin, e que serviria como porta de entrada do Musée des Arts Décoratifs, em Paris. Porém, o projeto não foi concluído. A porta narra o universo dantesco da *Divina Comédia*, tendo inicialmente a figura de Dante [o pensador-poeta] diante da “Porta do Inferno”, expressando um gesto meditativo sobre a sua obra. Aliás, *Le Penseur* seria uma “representação” de um homem pensando, ou uma “figura” do próprio pensamento?

O pensador encontra-se nu: sabe-se que, em 1875, Rodin viajou para diversas cidades italianas, com o intuito de estudar as obras de Michelangelo, pois desde a sua adolescência o escultor estava mergulhado no estudo da anatomia, e as esculturas do artista italiano, com seus movimentos e seus nus, o fascinavam. Costuma-se associar *O pensador* de Rodin ao *Pensieroso* (fig. 15), presente no complexo da Sacristia Nova, conhecido por *Tomba di Lorenzo de' Medici duca di Urbino*, na Basílica de São Lourenço, em Florença, realizado por Michelangelo entre os anos 1524-1534.

³¹⁰ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 85.

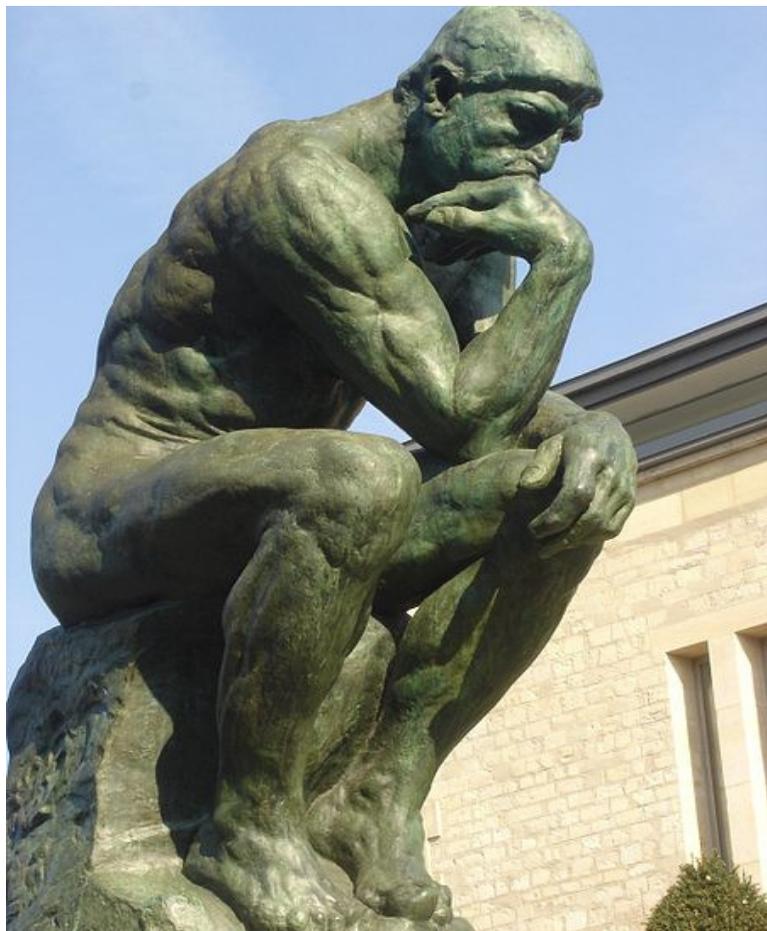


Fig. 14: Auguste Rodin, *Le Penseur*, 1902, Museu Rodin, Paris.



Fig. 15: Michelangelo, *Pensieroso*, 1524-1534, Basílica de São Lourenço, Florença.

André Chastel em *Le geste dans l'art* (2001), não por acaso, relaciona as duas imagens com o intuito de desfazer a leitura de Erwin Panofsky:

Erwin Panofsky interpreta o célebre gesto do *Pensieroso*, de Michelangelo, como o *gesto do silêncio saturnino*. Em minha opinião, aqui não se trata de algum modo do *signum silentii*, mas da atitude indolente do sonhador melancólico, a mão no queixo apertando um pouco a boca. Algo semelhante existe na famosa tela de Degas, *A dama dos crisântemos* (1865, Metropolitan Museum, New York), ou no venerável *Pensador*, de Rodin. O *signum harpocraticum* não é, portanto, saturnino, mas, sim, hermético.³¹¹

Macedonio Fernández parece não ter ignorado toda uma tradição que vê nesse gesto da mão, nesse *punctum*, uma maneira de

³¹¹ CHASTEL, André. *El gesto en el arte*. Traducción María Condor. Madrid: Ediciones Siruela, 2004, p. 39.

transladar o pensamento em direção a uma figura³¹². Nas poses, lemos uma fuga através da linguagem, pois no momento em que a fotografia está na iminência de ser realizada, na busca pela construção de uma identidade do sujeito, este é mimetizado pela linguagem, tal como o animal nas ruínas da paródia “La serata a Colono”. Por outro lado, Macedonio deixa-se retratar, mas não sem jogar com a possibilidade de dissolver a identidade que se tenta construir na sua imagem e a partir da sua imagem. Há, além da iminência da imagem, a iminência também da realização de um clichê.³¹³ A pose que Macedonio escolhe e o gesto que realiza com a mão “si aparecen a partir de ahí como fragmento, debido a que la fotografía no contiene el sentido al que remiten y están orientadas las imágenes – un sentido que acaba siendo un fragmento –, entonces la fotografía aparece, a partir de esa imagen, como un conglomerado que, en parte se compone de despojos”,³¹⁴ caso queiramos dizer com Sigfried Kracauer. Portanto, a foto-retrato de Macedonio não é o suplemento de um modelo original, o sujeito a ser fotografado, visto que é característico da fotografia suspender a dicotomia original/cópia. Nela já estão contidas desde sempre uma série de sobrevivências.

³¹² "Ahora, considerado lector, espérame en esta esquina, que vuelvo en seguida: tan pronto como me haga millonario y haya entendido al tiempo como forro del espacio, según Einstein. Si tardo más de lo imputable a estos motivos, será porque estaré buscando el farol de nuestra ciudad a cuya luz sea fácil comprender por qué razón hemos creado una civilización de privados sexuales, de prohibidos: tardando todavía será que mi solapa está en manos de un partidario de Debussy frente al Odeón, o porque estoy pasando lentamente de la teoría luética a la paratosis, como nuestro genial clínico, o porque estoy frente a la bobería en mucho bronce de Rodin, procurando adivinar en qué piensan los músculos del "Pensador" (¿es Dempsey o no es Dempsey? Los pensadores son más friolentos; éste se saca la ropa para poder pensar). FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* (2004, p. 38).

³¹³ “Desde que há physis, e mesmo que isso seja muito antigo, a fotografia sempre terá sido iminente, incessantemente, a própria iminência no desejo. A iminência é da fotografia, do instantâneo fotográfico, iminência também do clichê, e poderíamos brincar sem brincar de interpretar assim toda uma série de poses: ela espera a fotografia, a fotografia que se deixa esperar”. In: DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver - escritos sobre as artes do visível* (2012, p. 309).

³¹⁴ KRACAUER, Sigfried. “La fotografía”, In: *Idem. Estética sin territorio*. Traducción Vicente Jarque. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia; Consejería de Educación y Cultura; Fundación CajaMurcia, 2006, p. 291.

Marcel Duchamp, um ano antes de sua morte, na primavera de 1967, acompanha a realização do *assemblage* de uma máscara mortuária em bronze, ligada a um braço, que, por sua vez, está implantado em um tabuleiro de um jogo de xadrez (fig. 16).³¹⁵ Sobre o tabuleiro há uma única peça: o cavalo. Sabe-se que o cavalo é a única peça no jogo que não pode ter seu movimento interrompido por outra peça, além disso, ele possui outras duas características: é a única peça que pode saltar outras peças, e o seu movimento tem a forma da letra “L”, movendo-se duas casas em um sentido, e, depois, uma casa em direção perpendicular. Portanto, o jogador com sua mão sobre o rosto, capturado em seu momento meditativo (fig. 17), confronta uma única peça, que, por sua vez, se *trans*-figura no próprio movimento do pensamento, com seus saltos, com seus cortes, com suas montagens e com seu passo não linear, visto que seu deslocamento é perpassado por uma dobra, ou seja, um giro de perspectiva: “un movimiento-pensamiento saltado”.³¹⁶ Será que essa era também a aposta do

³¹⁵ A postura da mão sobre o rosto está muito ligada à imagem dos jogadores de xadrez. Duchamp transporta esse gesto para algumas de suas fotografias, como se vê na fotografia que apareceu na vitrine da livraria La Hune, em Paris, em 1946, como também em seus estudos para o *Portrait of Chess Players* (1911), que são relações que o artista estabelece com várias pinturas, por exemplo, e como já citadas nesta tese, *Le Penseur* (1879-89) de Rodin, *Il Penseroso [Lorenzo de' Medici]* (1520-1534) de Michelangelo, *Scuola di Atene* (1510-1511) de Raffaello, *Melencolia I* (1514) de Dürer, *Renseroso* (1874) de Odilon Redon, *Chess Players* (1840) de William Henry Fox Talbot, *The Chess Players* (1868) de Honore Daumier, além, é claro, das inúmeras poses vistas por ele nos ambientes em que frequentava para jogar xadrez.

³¹⁶ Numa das conversas entre Marcel Duchamp e Pierre Cabanne, lemos:

“Pierre Cabanne: Noto algo: primero, algo que no es nuevo, su pasión por el ajedrez... .

Marcel Duchamp: No es cosa seria, pero existe.

Pierre Cabanne: Pero he notado que esa pasión era especialmente grande cuando usted no estaba pintando.

Marcel Duchamp: Es verdad.

Pierre Cabanne: He pensado si durante esos periodos, los gestos que dirigían los movimientos de los peones por el espacio, provocaban algunas creaciones imaginarias – ya sé que usted no acepta esa expresión y que en su opinión tenían tanto valor como sus obras pictóricas – que establecieron una nueva función plástica en el espacio.

Marcel Duchamp: En cierto sentido, un juego de ajedrez es visual y plástico, y si no es geométrico en el sentido estático de la palabra, es mecánico, ya que se mueve; es un dibujo, una realidad mecánica. Las piezas no son bonitas en sí

escultor Alfred Wolkenberg, ao modelar o rosto e o braço de seu amigo Duchamp?



Fig. 16: Marcel Duchamp e Alfred Wolkenberg, *Marcel Duchamp Cast Alive*, 1967.

mismas, tampoco la forma del juego. Lo que es bello, si podemos usar la palabra “bello”, es el movimiento. Bueno, es mecánico, del modo en que un Calder es mecánico, por dar un ejemplo. En ajedrez hay cosas extremadamente hermosas en el terreno del movimiento, no en el terreno visual; en ese caso la que es hermosa es la imaginación del movimiento, es algo que ocurre completamente en nuestra materia gris”. CABANNE, Pierre. “Ocho años de lecciones de natación”, In: *Idem. Conversando con Marcel Duchamp*. Traducción Damián Ortega. Ciudad de México: Alias, 2010, pp. 10-11.



Fig. 17: Honore Daumier, *The Chess Players*, 1868, Musée du Petit Palais, Paris.

O jogo realiza-se, portanto, pelas associações anacrônicas. O tabuleiro de Marcel Duchamp, assim como o de Macedonio Fernández, expõe uma série de indícios, ou seja, de marcas de vidas que justamente por serem esquecidas, obliteradas, retornam ao presente a partir do gesto arqueológico do crítico-leitor-espectador-escritor-artista, a partir de apropriações e de cortes. A máscara funerária dá a ver a ausência de um corpo em vida. Aliás, o que vemos e o que nos toca profundamente é essa presença ausente. Uma imagem por contato marca o movimento, trazendo à tona a presença de um corpo que esteve ali. No entanto, não como ser originário, pois a realização dessa imagem por contato produz uma semelhança através de uma separação, tornando-se ela mesma dissemelhante, ou seja, realiza-se um retorno diferido, no qual a origem passa a ser sempre póstuma e postíça. Duchamp vê o seu rosto e seu braço em negativo, e na relação entre o cheio (o rosto, o braço) e o vazio (a máscara) não é mais possível diferenciar o que é o mesmo e o que é o outro. Poderíamos dizer: abre-se um *interstício* em que o mais distante torna-se o mais próximo e vice-versa.

Aquilo que não se deixa capturar dá um “*pas au-delà*”, poderíamos dizer com Maurice Blanchot.³¹⁷ Assim, o molde (a *máscara-braço mortuária*) não é a representação do corpo que foi modelado. Nele não há um princípio de identidade, de reconhecimento absoluto, mas, ao mesmo tempo, de *semelhança dissemelhante*, tão familiar quanto desconhecida (*Unheimlich*). O jogo duplo, então, não se faz na lógica da dualidade. E no jogo da linguagem a presença do terceiro elemento abre uma *dialética da diferença*: “Para mim, o número três é importante, porém simplesmente desde o ponto de vista numérico, não a partir do exotérico: um é unidade, dois é duplo, dualidade; e três é o resto”,³¹⁸ confessa Marcel Duchamp a Pierre Cabanne, numa de suas conversas.

No “**Atenuante**” que abre as *poses* em *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la Nada* há mais um *pas au-delà*: “(De paso señalaré un vacío: el bibliográfico de un libro que falta sobre las industrias del vacío)”.³¹⁹ Aqui, portanto, surge a necessidade de um passo mais além, mas que não se encontra no *além*, já que este tomba diante de nós. Assim, há um novo desafio: colocar-se à escuta da ausência/presença.

³¹⁷ “Aproximarse juega el juego del alejamiento. El juego de lo lejano y de lo próximo es el juego de lo lejano. Aproximarse de las lejanías es la fórmula que trata de hacer que las lejanías estallen al contacto con una presencia entonces calificada de lejana, como en cierto modo ella siempre lo es. De esta forma, la presencia y lo lejano, de nuevo, estarían unidos: presencia lejana, lejanía de una presencia, las lejanías estarían presentes allá. Sólo lo próximo quedaría, así, preservado de la contaminación de una presencia. Estar próximo es no estar presente. Lo próximo promete lo que nunca cumplirá. Encomio de la aproximación de lo que escapa: la muerte próxima, la lejanía de la muerte próxima”. BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Traducción Cristina de Peretti. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994, p. 101.

³¹⁸ CABANNE, Pierre. “Una ventana hacia otra cosa”. In: *Idem, Conversando con Marcel Duchamp*. Traducción Richard Moszka, Manuel Rocha. Ciudad de México: Alias, 2010, p. 41.

³¹⁹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* (2004, p. 82).

- *O beato propagandista do paraíso também tomba*

A editora Rizzoli, de Milão, inaugurou, em 1966, a primeira coleção de arte, intitulada “Classici dell’arte”, com caráter divulgativo, em que cada volume abordava as obras de um único artista, tendo, na maior parte das vezes, um prefácio de um escritor italiano. Paolo Volponi, por exemplo, escreveu o prefácio ao volume dedicado a Masaccio; Dino Buzzati, ao volume dedicado a Bosch. Elsa Morante também foi convidada, em 1970, para escrever uma apresentação para uma das edições. As opções que lhe foram dadas eram poucas, então a escritora decidiu escolher entre elas a obra do Beato Angelico. Ela intitulou o seu prefácio de “**Il beato propagandista del Paradiso**”. Este texto foi posteriormente incluído na seleção de ensaios de *Pro o contro la bomba atomica*.

Por qual motivo Elsa Morante decidiu escrever sobre a obra de Beato Angelico, se ela mesma, em sua apresentação, afirmava: “Na realidade, na pintura, os meus santos possuíam outros nomes: por exemplo, Masaccio, Rembrandt, Van Gogh”.³²⁰ Há, no entanto, um rastro que podemos seguir a partir da passagem que lemos logo após à que acabamos de nos referir:

De fato, os santos da arte são reconhecidos por mim porque levam no corpo os sinais comuns da cruz materna, a mesma que é cravada em todos nós. Os seus corpos puderam, por terem cometido autoflagelo, até a consumação, até a ruína comum, diferentemente dos nossos, tornar-se iluminados de saúde.³²¹

³²⁰ MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica* (1987, p. 122).

³²¹ *Ibidem*, p. 122. Giorgio Agamben, em “**La festa del tesoro nascosto**”, confrontando o pensamento de Elsa Morante àquele de Spinoza, refere-se à cruz-árvore inscrita na *Canzone*, em *Il mondo salvato dai ragazzini*. Chama a sua atenção à didascália presente sob o nome de Spinoza – *la festa del tesoro nascosto* –, que se torna um grande enigma para o filósofo: “Várias vezes me perguntei qual seria o significado dessa fórmula especial. Do que se trata? E qual tesouro está escondido?”. E nessa fórmula, Agamben encontra um indício para uma possível resposta: “Algum indício para uma resposta está contido no escrito sobre o Beato Angelico, em que se fala da relação entre a luz e os corpos. [...] A “festa do tesoro escondido” é, portanto, o tornar-se visível, nos corpos, da alquimia da luz. E esta alquimia é, na mesma medida, um espiritualização da matéria e uma materialização da luz”. Portanto, aqui, lemos

Tais "santos", não por acaso, foram inscritos com seus nomes sobre uma cruz desenhada por Elsa, que se encontra presente nos manuscritos de *Il mondo salvato dai ragazzini* (fig. 18):

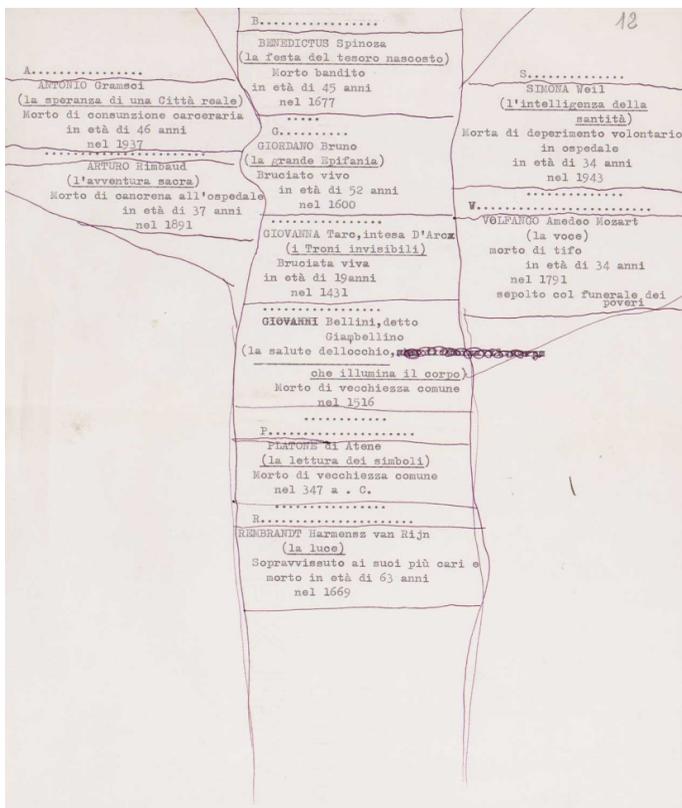


Fig. 18: Elsa Morante, manuscrito de *Il mondo salvato dai ragazzini*, Biblioteca Nazionale, Roma.

uma ambivalência. Ainda segundo Agamben: “Para Elsa, essa parte de sombra coincide com aquela mitologia trágico-sacrificial que identifica na vida nua da criatura a mais absoluta inocência e a culpa mais extrema, assim como a santidade e a maldição, a luz e a obscuridade, em que os dois aspectos se tornam indiscerníveis, segundo o significado ambíguo (que pretende ser, sem razão, original) do adjetivo *sacer*”. AGAMBEN, Giorgio. “**La festa del tesoro nascosto**”. In: *Idem. Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*. Roma/Bari: Editori Laterza, 2010, pp. 135-136.

Os crucificados são, portanto, escritores e intelectuais, pelos quais Elsa Morante nutria uma profunda admiração. Poderíamos dizer que eles fazem parte dos “F. P.”, tal como se lê na introdução explicativa à “**Canzone degli F. P. e degli I. M. in tre parti**”, que abre a terceira parte, “**Canzoni popolari**”, de *Il mondo salvato dai ragazzini*:

?O que significa F. P.? Trata-se de uma abreviação para *Felizes Poucos*.
?E quem são os Felizes Poucos? Explicá-lo não é fácil,
porque os Felizes Poucos são indescritíveis.
Embora poucos,
existem de toda raça sexo e nação
época idade sociedade condição
e religião.
Pobres e ricos
(porém, se nascem pobres, eles, em geral,
assim permanecem, e se nascem ricos, logo se tornam pobres)
jovens e velhos (porém
dificilmente eles chegam a tempo à velhice)
lindos e feios (para dizer a verdade, eles,
mesmo quando são popularmente considerados feios,
na REALIDADE, são bonitos; mas a REALIDADE
é raramente visível às pessoas...
Em suma. Objetivamente, por justiça,
aqui se certifica, fielmente,
que os F. P. são todos e sempre
lin-dís-si-mos,
mesmo se por sua conta as pessoas não o percebam).³²²

Beato Angelico, embora tenha “nascido com o seu corpo iluminado”, não será rechaçado pelo pensamento de Elsa Morante, pois ele, desde a juventude da escritora italiana, faz parte da lista de artistas aos quais ela pedia “a difícil caridade de responder às (suas) perguntas mais desesperadas e confusas”.³²³ O seu ensaio sobre “o beato propagandista do paraíso”, que a crítica literária italiana, no entanto,

³²² MORANTE, Elsa. *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968, p. 119).

³²³ *Idem. Pro o contro la bomba atomica* (1987, p. 122).

ainda não fez questão de confrontar, remonta uma arqueologia³²⁴ acerca da figura do pintor, sendo capaz de irromper no presente, seja no nosso, ou no da escritora, vestígios do passado, que não deixam de possibilitar leituras críticas imagéticas em torno do pensamento do pintor das *dissemelhanças*.

Yves Bonnefoy, no ensaio “**A obra de Fra Angelico**”, publicado na revista *Critique*, n. 105, em fevereiro de 1956, posteriormente incluído em *L'improbable*, em 1959, traz à tona algumas características a respeito do Beato, que remontam ao texto “**Fra' Giovanni da Fiesole: pittor Fiorentino**” de Giorgio Vasari, publicado em *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550). Vasari compreendia o pintor como um predicador por excelência, já que antes de pegar os pincéis para pintar os seus afrescos ele rezava, nunca retocando uma pintura, pois o primeiro gesto manifestava a vontade de Deus. E não existia uma única vez em que ele não chorasse, por exemplo, quando da finalização da pintura de uma cruz, vivendo, além de tudo isso, segundo Vasari, sem ter pensamentos.³²⁵ Ou seja, tais características, como bem observou Bonnefoy, produzem uma imagem unívoca em torno dele, e “o mais perigoso dessa imagem convencional era certamente a ideia de

³²⁴ “Podemos chamar provisoriamente de ‘arqueologia’ aquela prática que, em cada pesquisa histórica, não tem a ver com a origem, mas com o ponto de insurgência do fenômeno e deve, por isso, confrontar-se novamente com as fontes e com a tradição. E não pode rivalizar com a tradição, sem desconstruir os paradigmas, as técnicas e as práticas através das quais ela regula as formas da transmissão, condiciona o acesso às fontes e determina, em última análise, o mesmo estatuto do sujeito conhecido. O ponto de insurgência é, portanto, aqui, ao mesmo tempo objetivo e subjetivo e se situa, ao contrário, numa soleira de indecidibilidade entre o objeto e o sujeito. Essa nunca é o emergir do fato sem ser, também, a emersão do próprio sujeito conhecido: a operação sobre a origem é, ao mesmo tempo, uma operação sobre o sujeito”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008, p. 90.

³²⁵ “Era umanissimo e molto sobrio, e castamente vivendo, da i lacci del mondo si sciolse, usando dire spesso che chi faceva questa arte aveva bisogno di quiete, e di vivere senza pensieri”. [...] “Avendo egli in consuetudine di non ritoccare o racconciare alcuna sua dipintura, ma lasciarle sempre in quel modo che erano venute la prima volta, per credere (secondo che egli diceva) che così fusse la volontà di Dio. Dicono alcuni che Fra Giovanni non arebbe preso i pennelli se prima non avesse fatto orazione. Non fece mai Crocifisso che e' non si bagnasse le gote di lagrime”. In: VASARI, Giorgio. *Le Vite*. Torino: Einaudi, 1986, pp. 363-364.

um Fra Giovanni artesão, despreocupado com os problemas da pintura e, em todo caso, das investigações de sua época”.³²⁶

Segundo Bonnefoy, o estudo de Giulio Carlo Argan, em *Fra Angelico*, publicado na Suíça, em 1955, foi muito importante para ressaltar a questão das relações entre o pintor e o pensamento humanista, a qual foi obscurecida em detrimento da sua santidade e da compreensão de sua pintura como uma expressão espontânea de uma crença religiosa.³²⁷

Seguindo outro caminho, Bonnefoy destaca que Roberto Longhi aproxima a obra de Fra Angelico, principalmente entre os anos 1420-1440, à pintura de Masaccio, que, por sua vez, estava muito mais “a serviço” do humanismo renascentista, isto é, antropocêntrico. Percebe-se, assim, que, por um lado, há uma postura que o quer exclusivamente como devoto e que o nomeia “Beato Angelico”, e, por outro, uma visão que deseja apreendê-lo numa visão antropocêntrica, preferindo chamá-lo de Giovanni da Fiesole. Argan não aceita a tese que estabelece uma filiação direta da obra de Angelico àquela de Masaccio, enquanto Roberto Longhi a defende, tendo principalmente por base a leitura de Vasari. Além disso, Longhi rejeita a leitura historiográfica do século XIX, que reduz os afrescos do Convento de São Marcos a simples representações devocionais. De acordo com Longhi:

Argan passa, de fato, a falar de um Angelico ‘tomista’; tal posição é exagerada. Não é uma questão difícil, sabemos, citar mais de uma passagem de São Tomás em que fala de luz e de cores (tanto que seria necessário regressar até Santo Agostino e, talvez, até Plotino), mas, pela contradição que não o permite, nunca será lícito assumir que se trate da luz e das cores como Angelico as compreendia e via, muitos séculos depois; e que, realmente, chegavam até ele através das novas observações físicas e (para os novos tempos) realistas dos seus grandes amigos.³²⁸

³²⁶ BONNEFOY, Yves. *Lo Improbable*. Traducción Silvio Mattoni. Córdoba: Alción Editora, 1998, p. 116.

³²⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Fra Angelico*. Genève: Skira, 1955.

³²⁸ LONGHI, Roberto, “L’Angelico, non sempre al convento” (1955). In: *Critica d’Arte e Buongoverno, 1938-1969. Opere Complete*, vol. XIII. Firenze: Sansoni, 1985, p. 403.

Yves Bonnefoy também parece não aceitar a perspectiva de Roberto Longhi por completo, pois não há uma posição que possa se sobrepor a outra, ou seja, talvez Bonnefoy estivesse chamando a nossa atenção para lermos (vermos) os afrescos do pintor dominicano a partir de uma leitura ambivalente:

No entanto, é preciso, por isso, abolir toda memória do homem religioso que foi Fra Angelico? O mérito do livro de Argan, a propósito de Fra Angelico, em relação à crítica mais recente foi ter aprofundado a velha questão de sua personalidade religiosa, fazendo da análise do estilo, tal como atualmente é possível, um meio de alcançar o segredo de sua pintura. Há uma significação das suas formas. E sua indagação, aplicada àquilo que por muito tempo foi admirado, sobretudo, como lindas imagens de piedade, irá descobrir que Angelico foi, de alguma maneira, um doutrinário, um propagandista, um homem de ação, um sujeito a serviço da Igreja. E por outro lado, já que foi também pintor, irá mostrá-lo conscientemente comprometido, embora sem paixão, numa crítica da revolução iniciada por Masaccio, cuja doutrina irá recusar, sem deixar, porém, de se apropriar de algumas de suas virtudes. Porque sentia a necessidade de uma renovação mensurada, que teria descartado algumas rotinas da arte religiosa e renovado um vocabulário extinto em benefício das ideias antigas. Ao mesmo tempo, arcaico e modernista, artesão (talvez, não sem ostentação) e teólogo, Fra Angelico aparece como o perfeito dominicano, já que se define dialeticamente por uma discussão, e, em seu projeto, pelo apostolado.³²⁹

Portanto, Bonnefoy abre uma fenda entre essas duas posições, visto que não ignorou o fato de que Giovanni da Fiesole, tornado “Angelico” por Vasari e beatificado pelo papa João Paulo II, em 1982, viveu a passagem do século XIV ao século XV na Itália, ou seja, sua “forma de vida” se situa nessa soleira, nesse interstício entre dois períodos históricos repleto de conflitos e de contradições. Esse

³²⁹ BONNEFOY, Yves. *Lo Improbable*. Traducción Silvio Mattoni. Córdoba: Alción Editora, 1998, pp. 117-118.

interstício aberto nos afrescos do pintor, que Bonnefoy indicou, mas não aprofundou, foi retomado pelo crítico de arte Georges Didi-Huberman, embora chame a nossa atenção o fato de ele não ter feito referência alguma ao texto de Bonnefoy.

Didi-Huberman, em maio de 1986, apresenta, no seminário de “Histoire/Théorie de l’art”, da École des Hautes Études en Sciences Sociales, a primeira parte de sua pesquisa realizada em Florença, intitulada *Couleurs du Mystère: Fra Angelico, peintre du dissemblance*. Em outubro do mesmo ano, ele apresenta a segunda parte, *Lieux prophétiques: l’annonciation au-delà de son histoire*, no congresso sobre a “Anunciação”, acontecido também em Florença, na Villa I Tatti (Institut français de Florence). Os dois estudos foram publicados posteriormente, em 1990, no volume *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*. O que nos intriga durante a leitura dessa pesquisa arqueológica realizada pelo crítico é a ausência de referências ao livro *Fra Angelico* de Giulio Carlo Argan, assim como ao ensaio “**L’Angelico, non sempre al convento**”, de Roberto Longhi, ambos publicados curiosamente em 1955. Aqui, no entanto, não se destaca essa *falta* como se estivéssemos postulando uma busca pela totalidade, pois em toda aproximação há também sempre um distanciamento, ou como nos poderia dizer Jacques Derrida, “o arquivo começa pela seleção, e essa seleção é uma violência”.³³⁰ Cabe-nos, então, ler alguns vestígios do arquivo que se monta acerca do pensamento de Beato Angelico, em confronto com a leitura de Elsa Morante.

Na biblioteca do convento de São Marcos, em Florença, Georges Didi-Huberman pôde ler sobre o vasto mundo em que estava inserido o pintor dominicano, ou seja, pôde estabelecer relações entre os textos ali conservados, montando mesas complexas, propiciando encontros inesperados entre estudos de grandes teólogos orientais e ocidentais. O crítico busca vestígios, traços, ruínas, com o intuito de renunciar a dois postulados que se impuseram na passagem da Idade Média ao Renascimento e que ainda hoje é difícil desestabilizar:³³¹ por

³³⁰ DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver* (2012, p. 130).

³³¹ Em *Rayuela* (1968), de Julio Cortázar, lemos uma reflexão que traz essa problemática, nas notas de Morelli (nota 116), que, não por acaso, faz referência à epígrafe presente em *L’abbé C.*, de Georges Bataille: “Il souffrait d’avoir introduit des figures décharnées, qui se déplaçaient dans un monde dément, qui jamais ne pourraient convaincre”. E, mais adiante, lemos na nota morelliana: “Lionello Venturi, falando de Manet e sua *Olympia*, assinala que Manet prescinde da natureza, da beleza, da ação e das intenções morais, para

concentrar-se na imagem plástica. Assim, sem que o saiba, está efetivando como que um regresso da arte moderna à Idade Média. Esta entendera a arte como uma série de imagens, substituídas durante a Renascença e a época moderna pela representação da realidade. O mesmo Venturi (ou será Giulio Carlo Argan?) acrescenta: 'A ironia da história desejou que, no mesmo momento em que a representação da realidade se tornava objetiva e, por conseguinte, fotográfica e mecânica, um brilhante parisiense que queria fazer realismo tivesse sido impulsionado pelo seu notável gênio a devolver à arte sua função de criadora de imagens...'. E em outra passagem da mesma nota: "Acostumar-se a empregar a expressão *figura* em vez de *imagem*, para evitar confusões. Sim, tudo coincide. Mas não se trata de um regresso à Idade Média, nem coisa parecida. Erro de postular um tempo histórico absoluto: há tempos diferentes, *embora* paralelos. Nesse sentido, um dos tempos da chamada Idade Média pode coincidir com um dos tempos da chamada Idade Moderna. E esse tempo é o apreendido e habitado por pintores e escritores que recusam apoiar-se na circunstância, ser 'modernos' no sentido em que o entendem os contemporâneos, o que não significa que optem por ser anacrônicos; simplesmente estão à margem do tempo superficial da sua época, e, desse outro tempo onde tudo alcança a condição de *figura*". CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1984, pp. 490-491. Furio Jesi, em "**Mito ed immagine**", confrontando o texto "Bild, Gestalt und Archetypus", apresentado por Kerényi no Congresso internacional de filosofia, em Roma, 1946, escreve: "Sobre o palco desses itinerários do imaginário vimos o surgimento de figuras como o Rei, como o Duque; queria fazer, agora, aparecer outra figura: o Mago, ou o Vidente. A palavra "figura" já oferece os preliminares da evocação. Como nos encontramos num teatro, e num teatro ao modo italiano, "figura" significa a parte, o âmbito icônico reservado em um "cenário" às atribuições características de um ator e, em particular, de um ator-máscara. Mas, além da malha que compõe o enredo, "figura" é também a presença plástica do ator naquela parte: um módulo, portanto, uma forma cavada, mas também o *quid* completamente redondo que lhe corresponde e que vive de vida própria, tanto que é capaz de perverter, ao mesmo tempo, o módulo e a forma cavada. "Figura", neste contexto, não é sinônimo de "imagem". Num dicionário qualquer de alemão-italiano se encontra: *Bild* = *figura, imagem*; *Gestalt* = forma, figura. Um dos principais ensaios teóricos de K. Kerényi se intitula *Bild, Gestalt and Archetypus*; na edição italiana esse título foi traduzido por *Immagine, figura, archetipo*: aprovando ou não aprovando essa tradução, aquilo que nos interessa, agora, é estabelecer qual é o campo de referência dos dois vocábulos *Bild* e *Gestalt* no contexto da assim chamada ciência do mito, ou da mitologia, ou pelo menos daquele setor da ciência do mito ou da mitologia que vê um dos seus protagonistas, K. Kerényi, em diálogo, ou em polémica com Wilamowitz, com Walter F. Otto, com Thomas Mann, com Hermann Hesse, com C. G. Jung".

exemplo, se pensamos nos autonomismos, sistemas, historicidades que encerram as artes em torno de um princípio de semelhanças. As duas posições solicitam: renunciar o postulado de que a pintura figurativa *imita* as coisas reproduzindo o seu aspecto visível; renunciar compreender a história da pintura do Renascimento como uma história da conquista das semelhanças.

Mas o que seriam aqueles corpos misteriosos e todas aquelas manchas disseminadas nos afrescos do Convento de São Marcos? Por que imaginá-las como *semelhanças dissemelhantes*, tal como as marcas deixadas por um sopro sobre a superfície de uma caverna, indicando o vestígio de que algo esteve ali? Uma presença ausente? Lembramo-nos, por exemplo, das grutas de Lascaux e da reflexão de Georges Bataille. No entanto, é necessário, aqui, um *retard*, sem pretensões de uma leitura que busca ou nomeia uma origem. A biblioteca de São Marcos dá indícios ao estudioso, permitindo-lhe recriar imagetivamente espaços de desvios através de tempos heterogêneos. Segundo Didi-Huberman:

Aos corpos misteriosos, portanto, correspondem matérias pictóricas misteriosas, ou, em todo caso, matérias desconcertantes na ordem familiar do visível. Mas essa lógica da “conversão visual” do mistério não bastava para fundar historicamente a hipótese. O elemento decisivo surgiu da constatação de que essa conversão visual foi efetivamente concebida, elaborada e difundida por toda uma tradição teológica que exaltava justamente a dissemelhança, a *dissimilitudo*, como ideal e perfeição das figuras do divino. Essa tradição foi construída pelas obras fundamentais do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, obras estas lidas, traduzidas e comentadas durante toda a Idade Média.³³²

Angelico, por volta dos anos 1440-1445, pintou os seus afrescos nas salas do convento em Florença, e ali ele teve acesso a toda essa tradição teológica contida na biblioteca, transmitida através dos manuscritos gregos e latinos redescobertos, que eram discutidos sob a permissão de Santo Antonino. Tendo por base esses documentos, esses

JESI, Furio. “Mito e *immagine*”, *Riga*, n. 31, Marco Belpoliti e Enrico Manera (Org.), Milano, Ed. Marcos y Marcos, 2010, pp. 255-257.

³³² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995, p. 15.

cruzamentos de leituras, Didi-Huberman chega à hipótese que será sustentada ao longo de seu livro:

A hipótese fundamental desse livro é que a *dissemelhança* pode constituir o meio privilegiado de uma *mise au mystère* dos corpos, meio pelo qual os puros *acervos de cores* do Beato Angelico, no corredor do convento de São Marcos, representam, num certo sentido, o ápice, o exemplo-limite.³³³

Assim, Beato Angelico pintava *figurae* no sentido latino e medieval, e não no sentido renascentista, que costumava transformar as imagens em símbolos. Isto é, aquelas *figuras* não se reconheciam em sua forma exterior, realizando constantemente uma transferência, um desvio para fora de toda semelhança. Portanto, onde se deseja impor uma ordem lógica surge um equívoco, onde se impõe uma ordem que visa ao reconhecimento na semelhança, no visível, surgem dissemelhanças. Essa postura diferencia-se daquela de Erich Auerbach, em *Figura* (1994), em que o crítico dá consistência à noção de figura através de uma pesquisa historicista, procurando fundar uma autonomia da figura em cada uma das épocas estudadas. Além disso, a sua leitura postula que a experiência é a responsável por constituir uma imagem, garantindo, assim, o acesso à verdade:

Ao lado da contraposição entre *figura* e preenchimento, ou verdade, aparece outra, entre *figura* e *historia*; *historia*, ou *littera*, é o sentido literal, ou o acontecimento relatado; *figura* é o significado literal, ou o acontecimento referido ao preenchimento nele oculto, e este preenchimento é *veritas*, de modo que *figura* torna-se o termo do meio entre *littera-historia* e *veritas*.³³⁴

Se as figuras fazem parte do âmbito da exegese textual, ou seja, se elas se relacionam com a Sagrada Escritura, isso não significa que a *representem* mimeticamente, pois tais figuras são senão invenções exegéticas, vestígios de um contato. Se o Renascimento as leu como símbolos, compreendendo as cenas sagradas como representações, e, além disso, ilustradas aos olhos dos “ignorantes”, que não podiam ler os textos sagrados e que, por consequência, não podiam visualizar tais cenas (efeito de causa-consequência), a pintura do beato propagandista

³³³ *Ibidem*, p. 15.

³³⁴ AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997, p. 41.

do paraíso traz em seus afrescos o irrepresentável, pois trabalham com o mistério. Há uma translação constante de uma figura a outra, e essa *dança*, se assim podemos nomear esse movimento, possibilita sempre um novo passo, que, por sua vez, requer a presença de outro que o possa não imitá-lo, mas, sim, *mimetizá-lo*. Desse modo, o campo exegético³³⁵ da pintura do Beato Angelico mais do que um método é, antes de tudo, uma “*poética* – desconcertante, não há dúvida, para os espíritos positivistas – criadora de enigmas, visto que o seu objeto continuava sendo, de fato, o mistério. Uma poética em que surgiam apenas translações e condensações, uma poética próxima ao sonho e ao fantasma”.³³⁶ Essa *poética figurada* faz vacilar o visível, e o espectador diante dessas figuras, dessas manchas, leva um tombo, pois é rompida a lógica que impõe à vista o que lhe agrada. Haveria algo de moderno nesse gesto do Beato Angelico? Se as manchas não descrevem nada, já que estão sempre movidas por reversibilidades, poderíamos dizer que elas são o *grau zero da descrição*? A outra hipótese de Didi-Huberman postula que as “zonas multicoloridas, na pintura de Beato Angelico, funcionam mais como operadores de uma *conversão do olhar* do que como signos icônicos: diante daquelas zonas coloridas não é possível discernir nada”.³³⁷

³³⁵ “O que é a exegese? Etimologicamente, é o ato de *conduzir para fora* de algo. A exegese de uma história bíblica se desenvolverá, assim, como uma espécie de procedimentos e de associações capazes de nos levar para fora da história, em direção à profundidade moral, ou doutrinal, ou mística, do seu sentido *figurado*”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Dissemblance et figuration* (1995, p. 17).

³³⁶ *Ibidem*, pp. 17-18.

³³⁷ *Ibidem*, p. 91. Georges Didi-Huberman, em “**A inelutável cisão do ver**”, escreve: “Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão do *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. Está claro, aliás, que essa modalidade não é nem particularmente arcaica, nem particularmente moderna, ou modernista, ou seja lá o que for. Essa modalidade atravessa simplesmente a longa história das tentativas práticas e teóricas para dar forma ao paradoxo que a constitui (ou seja, essa modalidade tem uma história, mas uma história sempre anacrônica, sempre a ‘contrapelo’, para falar com Walter Benjamin). Já se tratava disso na Idade Média, por exemplo, quando os teólogos sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína. Eles tentavam assim explicar que o que é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os

Portanto, *figurar* é o gesto de *transfigurar* algo, introduzindo a heterogeneidade. O desafio é lidar com o mistério que se abre a cada nova figura. Poderíamos dizer que a escritura, assim como a figura – de acordo com a noção de figura que estamos, aqui, discutindo –, também está mais voltada à noção de vestígio, de mancha, de traço, do que àquela de representação.

Giorgio Agamben, quando discute a questão da paródia, no ensaio já citado, escreve que “na Literatura, é um teorema óbvio, para Elsa, que a vida pode ser apresentada unicamente como um mistério”.³³⁸ Elsa Morante, em fevereiro de 1965, ou seja, cinco anos antes da publicação do texto sobre o Beato Angelico, para a coleção da Rizzoli, realizou três conferências na Itália: uma no Teatro Carignano, de Turim, uma segunda no Teatro Manzoni, de Milão, e outra no Teatro Eliseo, de Roma, “Pro o contro la bomba atomica”. Essa intervenção pública é muito singular, pois ela segue por três cidades italianas com o intuito de compartilhar o seu pensamento crítico e político sobre a *cultura de morte e de irrealidade* que estava sendo disseminada naqueles anos. O suicídio de seu amigo Bill Morrow, em 1962, por exemplo, a marcou profundamente. Ele era um jovem pintor novaiorquino, que ela tinha conhecido através de Alberto Moravia, e com quem teve uma grande amizade. Elsa também estava, naquele momento, angustiada por uma série de acontecimentos que ocorriam pelo mundo, como o caso da instalação norte-americana dos mísseis soviéticos em Cuba. A escritora, portanto, acompanhava a propagação da cultura de morte com muito temor, vendo sua expressão máxima na bomba atômica:

Poderíamos dizer que a humanidade contemporânea experimenta a tentação oculta de desintegrar-se. Insinuar-se-á que a primeira semente dessa tentação se deu fatalmente no nascimento da espécie humana, desenvolvendo-se com ela; e por tudo isso, o que acontece hoje é nada mais do que a crise necessária do seu desenvolvimento. No entanto, isso faz com que a hipótese seja proposta novamente. É conhecida, e agora vulgarizada, a presença simultânea na

corpos – só deveria ser visto como portando o *traço de uma semelhança perdida*, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado”. *Idem. O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 34-35.

³³⁸ AGAMBEN, Giorgio. “Paródia”. In: *Idem. Profanações* (2007, p. 40).

psicologia humana do instinto de vida (Eros) e do instinto de morte (Tanatos). Até poderíamos, a propósito deste último, em teoria, sem arbítrio lógico, ler as Sagradas Escrituras de todas as religiões a partir da interpretação pressuposta de que todas, e não somente a religião indiana, ensinam o aniquilamento final como o único ponto de beatitude possível. E, de fato, alguns psicólogos falam de um *instinto do Nirvana* no homem. Porém, enquanto o Nirvana prometido pelas religiões for experimentado por via da contemplação, da renúncia de si mesmo, da piedade universal e, em suma, através da unificação da consciência, chegar-se-á justamente pela desintegração da consciência ao seu maligno sub-rogado pequeno-burguês, compreendido pelos nossos contemporâneos por meio da injustiça, da alienação mental organizada, dos mitos degradantes, do tédio convulsivo e feroz, e assim por diante. Enfim, as famosas bombas, essas baleias orcas que se encontram dormindo nos bairros mais protegidos da América, da Ásia e da Europa: preservadas, defendidas e mantidas no ócio, como se estivessem num harém: dos totalitários, dos democráticos e de todos; elas, o nosso tesouro atômico mundial, não são a causa potencial da desintegração, mas a manifestação necessária desse desastre já ativo em nossa consciência.³³⁹

³³⁹ MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica* (1987, pp. 99-100). Por volta dos anos 1970, Elsa Morante escreveu o “**Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)**”, que apenas foi publicado em 1988, ou seja, três anos após a morte da escritora, na revista *Linea d’Ombra*. Nesse manifesto Elsa ataca todo tipo de poder, “o qual se configura imediatamente na sociedade humana, universalmente e desde sempre fundada e fixada no binômio: patrões e servos – explorados e exploradores”. No tópico 10 do manifesto, lemos: “Numa sociedade fundada no Poder (assim como TODAS as sociedades que existiram até então e ainda hoje existentes), um revolucionário não pode fazer outra coisa que (mesmo que sozinho) contra o Poder, afirmando (com meios de dentro dos limites pessoais, naturais e históricos que lhe foram dados) a liberdade do espírito de todos e de cada um. E é seu direito e dever fazê-lo a qualquer custo: também, em última instância, a custo de serem abocanhados. É o que fizeram Cristo, Sócrates, Joana D’Arc, Mozart, Tchekhov, Giordano Bruno, Simone Weil, Marx, Che Guevara etc. etc. etc.”.

A decisão de escrever a respeito de Beato Angelico surge, portanto, no mesmo instante em que a escritora acompanha a desintegração da vida humana, novamente ameaçada pelo “nosso tesouro atômico mundial”. Elsa argumenta que diferentemente do Beato, que possuía muitos pais, todos nós estamos órfãos, e não conseguimos mais ouvir as vozes dos mortos, por causa do “fracasso atômico que nos ensurdece”.³⁴⁰ A escritora parece sentir um remorso no que diz respeito ao pintor:

Aos artistas, assim como aos santos, nós pedimos a difícil caridade de responder às nossas perguntas mais desesperadas e confusas; no entanto, somente alguns entre eles parecem nos prometer uma resposta, igualmente como nossos parentes que, além dos confins e das datas, comunicam-se com todos nós na mesma língua materna. Outros nos evitam, tratando-nos como estrangeiros: e um daqueles, em relação a mim (desde as minhas primeiras perguntas imaturas), foi o pintor Angelico. Tanto que hoje, neste momento em que me encontro, voltar aos retiros onde o beato viveu, parece-me quase uma viagem de ficção científica.³⁴¹

No entanto, ela não deixa de declarar que sente inveja do Beato pintor: “Talvez, as minhas resistências em relação ao Beato pintor são culpa, sobretudo, da minha inveja. Na realidade, mais do que o significado de *santo*, aqui, para mim, *beato* soa mais como *sortudo*, ou *felizardo*”.³⁴² Ou seja, a sorte dele, segundo a escritora, seria não ter vivido em um mundo em desintegração, constantemente ameaçado pela bomba atômica, onde as pessoas leem as escrituras sombrias do progresso tecnológico.³⁴³ Elsa Morante, porém, não descarta que

MORANTE, Elsa. *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*. Roma: Nottetempo, 2004, p. 7; p. 11.

³⁴⁰ *Idem. Pro o contro la bomba atomica* (1987, p. 123).

³⁴¹ *Ibidem*, p. 122.

³⁴² *Ibidem*, p. 123.

³⁴³ “A minha (nossa) pobre língua materna cresceu na fábrica deformante das cidades degradadas, entre as lutas evasivas dos mecanismos escravistas, e entre as repugnantes e contínuas tentações da deformidade. Recebendo por doutrina imposta – como cânones de fé ecumênica – as escrituras sombrias do progresso tecnológico, os mensageiros obsessivos da mercadoria e as anúncias espectrais da Jerusalém industrial, a nossa língua retirou-se para procurar as suas imagens de saúde, excluindo qualquer igreja. E forçada a utilizar, desde a

“mesmo o Beato possa ter conhecido um conflito semelhante aos nossos”.³⁴⁴ O que nos diferencia dele é que não temos no que nos atar, pois os nossos são “barcos voadores, ou barcos lança mísseis, ou barcos atômicos, ou como queiram chamar, que nos prometem voar à velocidade da luz”. No caso do Beato Angelico:

Ao contrário (eis aqui ainda a sua sorte), não tinha o que fazer a não ser dar dois passos. O seu barco de confiança estava lá ancorado, esperando por ele no convento de S. Domingos de Fiesole, fundado pelo seu pai Dominici e ordenado pelo seu pai Pierozzi. Lá em meio ao verde, que é a cor da ressurreição e do descanso; e em meio ao turquí, que é a cor do nascimento.³⁴⁵

Elsa Morante, porém, entendia a arte do pintor – ela intitulou o seu texto “O Beato propagandista do Paraíso” – como uma espécie de serviço aos mais humildes, aos idiotas, que não sabiam ler nem escrever? As cenas dos afrescos, para ela, eram apenas representações da Sagrada Escritura?

Também sobre isso o instruía o seu mestre Antonino: advertindo-o que, nas igrejas, são feitas “as pinturas devotas... que são chamadas no Decreto pelo título *Livros dos idiotas*: estes não sabiam ler, então para eles se representou o fervor... onde o espírito acorda para acompanhá-los...”. Portanto, deveríamos deduzir disso que ele, depois de ter lido o volume das inteligências inexprimíveis, limitava-se ao *Livro dos idiotas* por um artifício propagandístico? Não, absolutamente.³⁴⁶

Beato Angelico, durante o período em que esteve no convento de São Marcos, levou ao limite sua poética figural. Seus afrescos abrem um abismo diante de nossos olhos, criando uma relação ambivalente entre presença e ausência. Ou, ainda: há nos seus afrescos uma ausência potencializada pela presença, isto é, suas figuras são ausências presentes. Assim, há nelas um sentido afirmativo da negatividade:

infância, as gírias obrigatórias da ficção coletiva, limitou-se a reinventar um léxico próprio, retirando-o, talvez, de algum vocabulário exótico, indecifrável para os seus contemporâneos, desejando oferecer novamente o seu tesouro, quem sabe, de seus lixos, mais do que de suas lojas”. *Ibidem*, pp. 122-123.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 128.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 129.

³⁴⁶ *Ibidem*, pp. 131-132.

figurar é desfigurar, pois cada figura se mimetiza em outra figura. Elsa Morante parece não desprezar toda essa relação enigmática e misteriosa: “Tal paradoxo ausência-presença é vivido paradoxalmente por Angelico: enquanto artista e religioso”.³⁴⁷ O lugar da ausência para os poetas, segundo Elsa, é a lírica, e no caso do pintor, é o convento de São Marcos:

Os afrescos de São Marcos são as líricas do Beato Angelico: tanto que ele podia pintá-las (como se diz comumente) de olhos fechados, já que agora as cores não lhe eram transmitidas pelo sentido visual, mas pela memória, que é outro testemunho da luz. Na ausência do tempo e do espaço, tudo é memória: o acontecimento presente, aquele que já ocorreu e aquele que deve ainda acontecer.³⁴⁸

A escritora italiana, assim, não deixa de se referir à pintura como campo de exegese (acontecimento que ainda deve acontecer) e como arte da memória. Esta, no entanto, não entendida como uma espécie de imobilidade do passado, pois o que está em jogo é a relação entre tempos heterogêneos. Por outro lado, é importante destacar que a arte da memória (*ars memoriae*), na Idade Média, era aquela arte que forma figuras das coisas que se deseja ter em mente, impondo, por isso, a necessidade de que tais figuras possuam seu lugar específico. Segundo Didi-Huberman:

Compreende-se, nessas condições, como a arte figurativa religiosa nunca se permitiu construir os seus lugares como simples espaços unitários e as suas temporalidades como simples histórias contadas. Esses lugares colocam vários espaços e diversas histórias em relação de associação, mesmo quando existe uma única imagem. São *lugares de memória* no sentido muito preciso que a *ars memoriae* – que, não por acaso, constitui umas das estruturas epistêmicas mais significativas da Idade Média – atribuía a esse termo: vastos sistemas de imagens e de lugares feitos para *lembrarmos* um dos outros.³⁴⁹

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 134.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 134.

³⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Traduzione Marta Grazioli. Milano: Bruno Mondadori, 2008, p. 156.

O pintor das *semelhanças dissemelhantes*, por volta dos anos 1445, foi chamado pelo papa Eugenio IV, que tinha vivido por algum tempo em Florença, tornando-se um grande admirador dos seus afrescos, para realizar, em Roma, alguns trabalhos. Os primeiros afrescos que ele pintou em uma das capelas da Basílica de São Pedro, com características especialmente humanistas, foram destruídos na época de Júlio II. Durante o tempo em que esteve na cidade morou no convento de Santa Maria sopra Minerva. Após a morte do papa Eugenio IV foi eleito o seu sucessor Nicolò V, quem novamente solicitou os serviços do pintor dominicano para pintar afrescos na Capela Niccolina, do Vaticano. Agora, porém, o pintor não mais realizava sozinho a sua pintura-oração, passando a contratar alguns ajudantes, entre eles Benozzo Gozzoli. Os afrescos foram realizados entre os anos 1447-1448 e se encontram em três paredes, em que se veem as *Storie dei protomartiri Stefano e Lorenzo*, os *Evangelisti* e as oito figuras em tamanho natural com os *Padri della Chiesa*. Esses afrescos foram os únicos que restaram em Roma e mostram não mais *figuras*, com toda a sua força exegética, mas, sim, – visto que, agora, eles refletiam o poder e a suntuosidade do papado – *representações* de corpos sólidos que se movem em uma arquitetura majestosa, repleta de perspectivas bem ao gosto do Renascimento. Tal como afirma Elsa Morante: “O destino do frade Giovanni não repousará na lírica”, pois “a Capela Nicolina, no Vaticano, é o poema histórico do Beato”.³⁵⁰ E em tal confronto, ainda segundo a escritora:

O grande Giovanni quase remove de dentro de si a presença inevitável de Guidolino, com seus jardins primordiais, igualmente como a nostalgia da intimidade de São Marcos. Ele não questiona mais as luzes da natureza e da memória, mas os espelhos monumentais do antigo classicismo e do novo humanismo: adequando o seu canto de amor à sua eloquência terrestre.³⁵¹

Entre os anos 1453 e 1454, o pintor volta novamente a Roma para realizar mais uma solicitação papal, mas sobre a qual não há documentos que a comprovem. Em fevereiro de 1455, o Beato morre em Roma, sendo sepultado na igreja de Santa Maria sopra Minerva. Elsa Morante escreve que “o destino do pintor não foi ter morrido na

³⁵⁰ MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica* (1987, p. 136).

³⁵¹ *Ibidem*, p. 136.

sua casa florentina de São Marcos; mas em Roma, que para ele devia ser uma terra estrangeira muito distante”.³⁵²

E, ali, em Roma, encontra-se também um vestígio paradoxal: o pintor das *semelhanças dissemelhantes* é retratado em seu túmulo sob o regime da semelhança. Elsa Morante não deixou escapar esse detalhe, relatando que ele:

Foi sepultado na igreja romana de Santa Maria sopra Minerva; e ali, esculpido sobre a sua pedra tumular, iluminado realmente por uma lâmpada elétrica, pode ser visto o seu último retrato. Sem dúvida, está muito diferente do outro retrato que conheço, no qual Luca Signorelli o representou com ênfase heroica. Porém, nos traços quase camponeses dessa pobre máscara de velho adoentado, pode-se decifrar melhor, poderíamos dizer, a escritura materna dos seus três nomes: Beato Angelico, na atenção; Giovanni, na disciplina; e Guidolino, na esperança interrogativa daquele raio amante prometido, que não se decompõe no espectro visível.³⁵³

Guido di Pietro (nome de nascimento), também conhecido por *Giovanni da Fiesole* (nome assumido por ele quando da sua vocação religiosa), mas muito mais admirado como *Beato Angelico*, nome que lhe foi atribuído por sua lenda popular, nunca se retratou, ou se deixou retratar. A tumba do pintor, situada à esquerda do altar da igreja Santa Maria sopra Minerva, é singular, neste sentido, pois a sua lastra traz o seu primeiro retrato, esculpido possivelmente por Isaia da Pisa. Os traços do rosto do Beato foram feitos a partir da sua máscara mortuária (fig. 19).

³⁵² *Ibidem*, p. 137.

³⁵³ *Ibidem*, pp. 137-138.



Fig. 19: Isaia da Pisa, “Beato Angelico”,
Igreja de Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Diante da sua tumba poderíamos não sentir nada de especial, já que é mais uma entre tantas que retratam a imagem das personagens religiosas, com o intuito de serem para sempre lembradas e reverenciadas. Porém, a morada eterna do Beato é a morada do

paradoxo: o artista que passou a vida pintando figuras que operam uma reversão do olhar, o qual não se encontra mais centrado numa figura-aspecto, imóvel pela própria imobilidade da representação mimética, torna-se alvo do figurativo. Talvez, por isso, também, o destino do Beato não repouse mais na lírica, na sua *poética figural*, mas, sim, na História. O que antes era *tropologia*, ciência dos *tropos* (das figuras), isto é, dos *desvios* de sentidos, torna-se o lugar da morada da História. Ainda: o que antes era *figura* torna-se, ali, símbolo. Esse parece, aliás, não ser apenas o duelo travado entre a Idade Média e o Renascimento, pois ainda vivemos em um mundo que tende a reduzir tudo a símbolos.

Encontrar-se diante de tumbas é uma experiência, do mesmo modo, paradoxal. Elas não apenas dizem respeito a alguém que nos é muito próximo. Elas, igualmente, nos atravessam. Encontramo-nos diante delas implicados na presença desse acontecimento singular, pois aquele que nos era tão próximo, tão semelhante, passa a ser, com a mesma força, dissemelhante. Portanto, estar face a face com uma tumba nos permite pensar o impensável, a saber, a morte. O contato com a tumba nos permite também pensar a relação entre presença e ausência.

Yves Bonnefoy foi tocado profundamente com essa questão, quando da sua viagem a Ravenna, na Itália. Ele, em 1953, escreveu “**Les Tombeaux de Ravenne**” – que abre o volume *L’Improbable* (1959) –, no qual lemos: “Muitos filósofos quiseram dar conta da morte, porém não conheço nenhum que tenha considerado as tumbas. O espírito que se interroga sobre o ser, porém raramente sobre a pedra, distanciou-se dessas pedras, que são abandonadas duas vezes ao esquecimento”.³⁵⁴

Os monumentos da cidade de Ravenna são as tumbas: a tumba de Dante Alighieri, a suposta tumba da imperadora romana Galla Placidia, assim como as tumbas desertas e inominadas, espalhadas por alguns pontos da cidade (fig. 20). Essas tumbas desertas, abertas ou não, nos confrontam a todo instante. Talvez, por isso, Bonnefoy tenha destacado o seu duplo esquecimento, ou seja, *o esquecimento do esquecimento*. Talvez, também, por isso, nos inquiete a parte final do prefácio que Georges Bataille, com o pseudônimo *Aristides, o Cego*, escreveu para *Le Mort* (1967):

Mais do que a mulher que vai ao excesso de uma desordem angustiante, chamo a morte: nunca alguém a terá convocada a não ser em silêncio?

³⁵⁴ BONNEFOY, Yves. *Lo Improbable*. Traducción Silvio Mattoni. Córdoba: Alción Editora, 1998, p. 15.

Chamo a morte. Escrevi *O Morto*. Não quis que sobre a sua tumba fossem escritas as seguintes palavras: *finalmente alcancei a FELICIDADE SUPREMA*. A tumba também, um dia, irá desaparecer.³⁵⁵

Yves Bonnefoy, não por acaso, sente-se feliz por poder escutar o murmúrio das vozes que ecoam das tumbas abandonadas, que perderam a sua realeza:

Sem dúvida, não senti mais do que alegria. Fiquei feliz com os sarcófagos. Eu, o primeiro que desejou encontrar rostos imóveis sob essas abóbadas tensas, nos claustros, sobre os átrios, essa escuridão de um instante que é a apreensão da morte, caminhava até essas tumbas vazias como se estivesse me direcionando ao mais simples repouso.³⁵⁶



Fig. 20: “Tumbas em Ravenna”, foto Davi Pessoa, 2012, Ravenna, Itália.

³⁵⁵ BATAILLE, Georges. *Il Morto*. Traduzione Eugenio Ragni. Roma: Gremese editore, 1981, p. 77. Esse prefácio não se encontra na primeira edição da Pauvert Éditeur (1967). O texto foi encontrado entre os papéis do escritor, sendo publicado pela primeira vez no IV volume das *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, 1971, pp. 363-366).

³⁵⁶ BONNEFOY, Yves. *Lo Improbable*. Traducción Silvio Mattoni. Córdoba: Alción Editora, 1998, p. 17.

A alegria sentida por Bonnefoy se dá pelo fato de ele poder colocar-se à escuta das ruínas. Embora muitas dessas tumbas estejam abandonadas pela cidade, não deixa de nos surpreender que ainda possuam alguns de seus ornamentos, que, segundo Bonnefoy, despistam o nosso olhar, como se a tumba fosse a nossa morada sem a morte (fig. 21). O apaziguamento não deve ser o princípio e o fim diante das tumbas, mas muito mais um confronto entre o que angustia e o que acalma, abrindo um interstício em que se ativa um pensamento que articula vida e morte.³⁵⁷



Fig. 21: “Tumba em Ravenna”, foto Davi Pessoa, 2012, Ravenna, Itália.

Didi-Huberman também irá destacar o impensável que as tumbas nos permitem pensar. Encontrar-se diante de uma tumba é um acontecimento singular. Por quê? Ali não é simplesmente a morada de quem não se encontra mais entre nós? A morte, ali, não é a do outro, que apenas lhe diz respeito? O véu que foi colocado sobre as tumbas

³⁵⁷ “El ornamento es un mundo cerrado. Si hacer una obra es arrojarse fuera de sí, pensé también que no hay obra del ornamento. Sino que simplemente prosigue un juego. Así actúa el concepto, cuyo juego que no tiene es el sistema que lo cimenta. El sistema del ornamento es la armonía de sus mil formas, de sus palmas, de sus follajes... El concepto intenta fundar la verdad sin la muerte. Hacer que finalmente la muerte ya no sea *verdadera*. He creído que el ornamento pretendía erigir nuestra morada sin la muerte, y hacer que finalmente ya no esté *aquí*.”. *Ibidem*, pp. 18-19.

parece desnaturalizar o nosso contato com a morte, como se ela não fizesse parte da nossa vida. A morte não está situada em um *além*, reservada ao espaço exclusivo do morto. Ela nos envolve, atravessamos, deixa um rastro em nossa experiência. Didi-Huberman, em 1998, publica o livro *Phasmes: Essais sur l'apparition*. Na IV parte do livro, intitulada “**Disparaître**”, podemos ler “**Dans la lueur du seuil**” [*No clarão da soleira*], em que o crítico retoma alguns indícios do ensaio de Yves Bonnefoy sobre as tumbas de Ravenna (não nos deixa de surpreender também o fato de que no livro *L’Improbable* encontra-se também o ensaio sobre o Fra Angelico, que Didi-Huberman deixa de lado em sua pesquisa acerca do pintor dominicano; ou seja, *os indícios*, do mesmo modo, nos mostram *disparates*). De acordo com o crítico de arte:

A tumba não é metáfora, mas a morada sensível do morto. Toca-o e nos toca com esse mesmo contato. E Bonnefoy se aproxima dela com o auxílio de palavras como “lugar”, “presença”, “ato”, “deslizamento”. Mais do que uma ontologia, que tais palavras poderiam indicar, acredito que haja um objetivo estético concreto, que diz respeito tanto à escritura quanto ao olhar. Recomeçar a ver, recomeçar a escrever, interpelando, no caso específico, as tumbas de Ravenna, significa colocar-se na direção de um *réalisme de l’obscur*.³⁵⁸

As tumbas entendidas não como metáforas, mas como moradas reais, impõem uma dobra em nosso pensamento. Diante delas restituímos à morte uma vida de contato. As tumbas esculpidas, cheias de ornamentos, distraem o nosso olhar, pois a evidência da visibilidade se ergue com tamanha força que não conseguimos operar esse desvio reflexivo: aquilo que está fora impede a nossa relação com a parte interior, ou, ainda, poderíamos dizer, ausenta-nos de uma relação com a nossa própria *experiência interior*. O nosso corpo permanece íntegro, pois nos sentimos protegidos por estarmos separados da *suposta* ausência de corpo na tumba, ou seja, da morte. Em *Aracoeli* (1982), de Elsa Morante, lemos, neste sentido, uma reflexão singular:

³⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La conoscenza accidentale: apparizione e sparizione delle immagini*. Traduzione Chiara Tartarini. Torino: Bollati Boringhieri, 2011, pp. 203-204.

Na verdade, de todos os abismos entre os quais nos movemos às cegas, nenhum é tão profundo, e desconhecido para nós mesmos, quanto o nosso próprio corpo. Podemos defini-lo como um túmulo que trazemos sobre nós; mas a escuridão do nosso corpo é mais impenetrável para nós do que as tumbas.³⁵⁹

Se for verdade que as tumbas podem nos propiciar uma experiência de paragem e de passagem *na e pela* soleira, ou seja, se elas criam o ritual do luto e da memória, visto que o morto não se encontra fora de nós, apartado do nosso corpo, então não deveria nos surpreender que essa mesma experiência nos possibilite novas estratégias para lidarmos com mais intimidade com o nosso próprio corpo. Ou seja, o corpo que se distancia – embora ainda presente em nossa memória – pode nos aproximar daquilo que nos é mais íntimo, isto é, o nosso corpo. Quando somos lançados no mundo ocorre uma das experiências mais paradoxais, pois é também o momento – e cada vez mais em nossos dias, com todas as estratégias biopolíticas a que estamos submetidos – em que nos distanciamos dele. Portanto, o desafio passa a ser o de operar uma dobra na própria soleira, em que o *interior* toca o *exterior* e vice-versa. Ou melhor: necessitamos efetuar um retorno à morte, tocando de perto uma parte íntima de nossa vida. Como escreve Georges Bataille, em *A experiência interior*:

O caráter angustiante da morte significa a necessidade que o homem tem da angústia. Sem esta necessidade, a morte lhe pareceria fácil. O homem, morrendo *mal*, distancia-se da natureza, ele engendra um mundo ilusório, humano, moldado pela *arte*.³⁶⁰

³⁵⁹ MORANTE, Elsa. *Aracoeli*. Torino: Einaudi, 1982, p. 320.

³⁶⁰ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução Celso Libânio Coutinho; Magali Montagné; Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 79. Estamos cada vez mais sendo lançados em um espaço indefinido, não nos sabendo mais sujeitos, nem pessoas, ou seja, tornamo-nos uma espécie de híbrido daquilo que já foi animal e humano, tendo nossa vida e nosso corpo submetido ao mundo das técnicas. Roberto Esposito irá pensar na “terceira pessoa”, qual seja, “a não-pessoa inscrita na pessoa aberta àquilo que ainda não foi”. ESPOSITO, Roberto. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi, 2007, p. 184. Franco Rella, em *Ai confini del corpo*, argumenta: “Não existe uma questão do corpo desassociada da questão do poder. Pier Paolo Pasolini o tinha compreendido antes mesmo que se falasse sobre biopolítica e biofilosofia naquele terrível e extraordinário torso de

Portanto, o nosso olhar, assim como o nosso corpo, não pode se limitar apenas ao que está fora da tumba, pois a imagem que se encontra no seu interior, poderíamos dizer com Didi-Huberman, “abre-se no fechamento da tumba”.³⁶¹ No entanto, a direção não se limita àquela do exterior ao interior. É necessário deixar que aquela imagem interior se *excarne* no mundo, no nosso mundo, não meramente como uma *representação* de um mundo, mas, muito mais, como a *reversão* de um mundo.³⁶²

Essa parece ser a estratégia colocada em jogo em *Aracoeli*, tal como nas *figuras* do Beato Angelico – *mas não em seu retrato tumular*. A reversão, em *Aracoeli*, não indica o retorno à origem, embora este seja o desejo de Manuele, que, por volta dos seus quarenta anos de idade, decide ir atrás da origem da sua existência na cidade natal de sua mãe andalusa, Aracoeli, morta há muitos anos. Porém, tal pretensão de retorno a uma origem fracassa.³⁶³

romance que é o *Petrolio*. O poder incide e dilacera o corpo. Força-nos a dilacerar o nosso corpo”. RELLA, Franco. *Ai confini del corpo*. Milano: Garzanti, 2012, pp. 11-12. Giorgio Agamben, no ensaio “**Identità senza persona**”, escreve: “Que tipo de identidade se pode construir em cima de dados meramente biológicos? Certamente não uma identidade pessoal, que estava ligada ao reconhecimento dos outros membros do grupo social e, ao mesmo tempo, à capacidade do indivíduo de assumir a máscara social sem, porém, deixar-se reduzir a ela. [...] A nova identidade é uma identidade sem pessoa, em que o espaço da ética, que estávamos habituados a conceber, perde o seu sentido e deve ser repensado desde o começo”. AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009, pp. 79-80.

³⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La conoscenza accidentale: apparizione e sparizione delle immagini* (2011, p. 206).

³⁶² “A reversão é algo que diz respeito à soleira. Na reversão, de fato, a soleira se enrola sobre si mesma, um dentro quase toca um fora, e o *contato virtual* entre os dois se torna “operado” [*s’ouvre*], abre-se [*s’ouvre*], torna-se *soleira visual*. As imagens mais intensas não são talvez aquelas em que a questão da soleira – em jogos de dobras, redobras e desdobras interligadas – se agita com maior intensidade? E a tumba não nos oferece talvez o paradigma da imagem, se é verdade que toda tumba representa, para o olhar, o objeto por excelência da soleira e da sua questão lacerante?”. *Ibidem*, p. 208.

³⁶³ Resumidamente: a história se passa em 1975, em Milão. Manuele (Vittorio Emanuele Maria) é um homem com seus quarenta e poucos anos. Conhecemos a história de sua família a partir de sua viagem à terra natal de sua mãe. Aracoeli (Aracoeli Muñoz Muñoz) nasceu no vilarejo, em Almeria, de nome El Almendral (Andaluzia, Espanha). Ainda em sua adolescência conhece o oficial da marinha Eugenio Ottone Amadeo, que provém de uma nobre família

A partir dos manuscritos, conservados na Biblioteca Nacional de Roma, podemos compreender melhor a relação entre a escritura de *Aracoeli* e os livros *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) e *La Storia* (1974), de Elsa Morante. Há, nessa relação, um dado muito instigante: a escritura de *Aracoeli* está intimamente ligada àquela de *Superman*, que pudemos consultar entre os manuscritos, a qual teve início em 27 de agosto de 1975, tendo sido posteriormente abandonada pela escritora. Lemos, em seu manuscrito, a história de um jovem que vivia mergulhado em momentos de “ausência”, encontrando-se, a cada

piemontesa. Sua família não aceita o seu casamento com Aracoeli, pois a considera uma mulher selvagem, analfabeta. Mesmo depois do nascimento de Manuele a situação não muda, já que a família de seu esposo não a aceita. Mãe e filho moram sozinhos num pequeno apartamento em um bairro popular de Roma. Eugenio, em seguida, consegue comprar um apartamento para sua família em um bairro burguês da capital, onde Aracoeli aprende as “boas maneiras” com a irmã de seu marido. Depois de alguns anos, nasce o segundo filho do casal, uma menina, que vem a morrer ainda no seu primeiro mês de vida. Após o falecimento de sua filha, Aracoeli começa a ter comportamentos estranhos, mas o marido acredita que é apenas uma consequência da morte da filha, e que logo tudo voltará ao normal. No entanto, Aracoeli começa a ter relações com outros homens, decide fugir de casa, tornando-se uma prostituta. Depois, ela vem a morrer de câncer no cérebro. Eugenio, após a morte da esposa, torna-se alcoólatra, e em pouco tempo também irá morrer. Manuele, assim, resta sozinho, mergulhado em angústias. Então, decide partir de Milão em direção a El Almendral. A fatalidade da família nos é apresentada através de tempos anacrônicos, e aos poucos entramos no universo repleto de castrações em que Manuele está mergulhado: ele não se aceita, assim como não aceita o seu corpo, julgando-se deforme, além de não conseguir assumir a sua homossexualidade.

De acordo com Cesare Garboli, “em *Aracoeli* se narra o ‘mistério da carne’, ou seja, o mistério dos mistérios”, e ainda, tal como ele argumenta, “em *Aracoeli* uma força tenebrosa e sagrada surge na vida de uma camponesa andaluza, eleita como Maria, agindo em um lugar específico, mas diferente do ventre. O espírito (o verbo) visita, agora, não o lugar sagrado por definição (o ventre), mas, por uma maldade, ou por um desenho impenetrável, o lugar que é o obscuro instrumento da maternidade, o sexo. Mãe jovem, feliz com seu filho junto ao seio, Aracoeli é possuída por uma força misteriosa e sagrada que extermina a maternidade enquanto santifica, graças a uma abjeção sacrificial, o prazer *contra o ventre*, a vagina (para dizê-la com vulgaridade ginecológica) contra o útero. Estamos, portanto, próximos, na oposição do prazer à maternidade e à fecundidade, a Sade; e estamos, sobretudo, diante de uma Nossa Senhora (*Aracoeli*) invertida, desconsagrada, caída”. GARBOLI, Cesare. *Il gioco sagreto: nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi, 1995, p. 197.

mergulho que realizava em seu inconsciente, em lugares os mais impensáveis:

E desde então começou a série das minhas caídas no vazio, ou em golpes de sono, que fazem parte da minha anamnésia, sem nenhum diagnóstico. Pegavam-me, às vezes, no momento de alguma ação extrema, e eu acordava sem nenhuma memória sobre o meu estado civil, sem saber de onde parti, sem direção. [...] E por mais que surgissem diante de mim novas interrogações problemáticas, a cada novo despertar, nas várias estações em que me encontrava, deparava-me, porém, sempre com aquela primeira pergunta natural: “O que eu fiz?”.³⁶⁴

Nos manuscritos de *Superman* encontramos várias referências a Cristo, assim como ao “Purgatório, XXXIII v. 145”, da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Elsa Morante, desde a sua infância, esteve sempre muito atenta às imagens, mas nas suas narrativas o mundo dessas imagens parece não ter uma origem, tornando-se frutos de objetos vazios, ou seja, de *objetos-nada*. Essa compreensão das imagens parece ser resultado também de sua trajetória como escritora. Não por acaso, as histórias e fábulas que Elsa Morante escrevia, em sua adolescência, para o *Corriere dei piccoli: supplemento illustrato del Corriere della sera* (1935), por exemplo, vinham sempre acompanhadas de desenhos feitos por ela, ou por sua amiga Luisa Fantini (fig. 22):³⁶⁵

³⁶⁴ MORANTE, Elsa. *Superman*, 1975, manuscrito de 22 páginas, Biblioteca Nazionale de Roma.

³⁶⁵ “**La storia di Giovannola**” foi publicada no *Corriere dei piccoli* no dia 10 de fevereiro de 1935, com desenhos de Elsa Morante. No entanto, boa parte das ilustrações de suas publicações juvenis foi feita por Luisa Fantini (1907-1984). Em uma carta de Elsa Morante a Fantini, datada de 22 de agosto de 1934, lemos: “As ilustrações do santinho [*Povero santino della bella chiesa*] me agradaram muito, e desde o início eu já sabia que gostaria delas”. Em mais uma carta, de 5 de outubro de 1934, Elsa Morante escreve: “Ao *Corriere dei piccoli* mandei uma história, uma daquelas semelhantes ao pequeno Billi (você se lembra?), divertida, e com as figuras daquele tipo que você já fez. Uma outra que estou escrevendo e que mandarei em breve, escrevo-a pensando em suas figuras, e espero, portanto, que Bianchi o entenda e a convide. Ainda estou procurando resolver a questão da *Storia dei Bimbi e delle Stelle* [publicada em nove edições, de 5 de março a 30 de abril de 1935, com ilustrações de Luisa Fantini]. Neste caso, você poderia fazer os desenhos, tal como combinamos?”.

Marc Chagall, Francisco Goya, Van Gogh, Renato Guttuso e Bill Morrow (fig. 23).³⁶⁶



Fig. 23: Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, 1969, imagem de um detalhe de um quadro de Bill Morrow, "sem título", sem data.

Há nos manuscritos de *Aracoeli* uma imagem recortada e colada sobre uma folha, em que se vê um crucifixo peruano, sobre o qual se encontra a imagem de Cristo com um corpo “anormal” (fig. 24). Na folha, em torno da imagem, há uma anotação, em que lemos: “E, ali, de repente, me senti crucifixo: e sobre a cruz o meu corpo tinha se

³⁶⁶ Ver o ensaio “**Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante**”, de Alessia Dell’Orca, In: ZAGRA, Giuliana; BUTTÒ, Simonetta. *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*. Roma: Editore Colombo, 2006, pp. 87-100.

tornado uma coisa anormal, monstruosa, com os pés, as mãos e a cabeça enorme etc.”. Já vimos que nos manuscritos de *Il mondo salvato dai ragazzini* também se vê o desenho de uma cruz, no qual estão inscritos nomes de escritores e de filósofos – que, infelizmente, na edição de 1969, se vê não mais a imagem da cruz tal como aparece no manuscrito, com seus traços informes, mas, sim, digitalizada e composta em traços lineares e perfeitos. Em *Aracoeli* há uma passagem em que a escritora retoma a imagem da cruz peruana que tinha conservado: “O sujeito é um crucifixo, o qual, porém, de modo manifesto, não figura a *persona* do Homem-Deus. É um homenzinho informe, contorcido, com pés e mãos semelhantes às patas de pato. A sua boca larga e negra está escangalhada num grito até a garganta”.³⁶⁷

O corpo sobre a cruz é a imagem da dor que penetra no corpo, e é, ao mesmo tempo, a aniquilação da imagem do corpo. Aniquilando o corpo, aniquilam-se também as lembranças, os desejos, pois os rastros de nossas experiências estão inscritos nele. Aracoeli e Manuele confrontaram essa experiência angustiante: o corpo da pessoa amada pode fazer muito mal a quem o contempla. Aracoeli, então, decide dilacerar o seu ventre. Manuele, por sua vez, sente-se castrado pelo seu corpo informe, sentindo a castração do ser que o originou.

Nas escrituras de Elsa Morante, o leitor se encontra, a todo instante, diante do impensável, ou seja, da morte. Essas escrituras nos colocam um desafio: pensar e confrontar o nosso corpo, esta esfera que traz a inscrição da morte desde o seu nascimento.³⁶⁸ Manuele parece saber que não há como escapar dessa urgência:

O nosso corpo, de fato, é estrangeiro a nós mesmos, assim como as mortes estelares, ou como os fundos vulcânicos. Não há diálogo possível. Não há alfabeto comum. Não podemos nos esconder na sua fábrica tenebrosa. E em

³⁶⁷ MORANTE, Elsa. *Aracoeli*. Torino: Einaudi, 1982, p. 125.

³⁶⁸ Emanuele Severino, em entrevista recente, ao ser questionado a respeito da ideia da morte, tal como a pensamos hoje, diz: “Na civilização ocidental a ideia de fundo não mudou, mudaram muito mais os contextos. O sentido da morte no Ocidente é permanente, mesmo se podemos verificar muitas variações no seu interior. O que é permanente? Num certo momento da história, o pensamento ocidental pensou a morte como aniquilação: o sentido radical do nada e a morte como aniquilação absoluta eram desconhecidos antes dos Gregos. Para chegar a diferenciá-lo, é necessário pensar o *nada*, e para pensar o nada é necessário pensar o não nada”. MONTI, Daniela (a cura di). *Che cosa vuol dire morire*. Torino: Einaudi, 2010, p. 140.

certas fases cruciais, ele nos liga a ele mesmo, na mesma relação que une um prisioneiro à roda do seu suplício.³⁶⁹

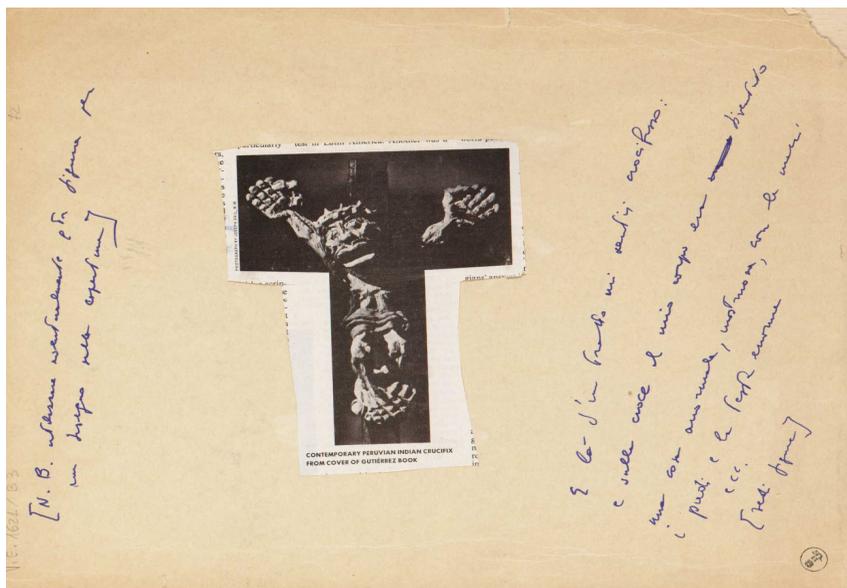


Fig. 24: Elsa Morante, manuscrito de *Aracoeli*, Biblioteca Nacional, Roma.

³⁶⁹ MORANTE, Elsa. *Aracoeli*, 1982, p. 249.

- *La muerte no es la nada, sino que nada es*

A escritura é o espaço em que se encontra o mundo e a ausência de mundo, assim como a morte e a sua impossibilidade. E nesse movimento de paragens e de passagens a escritura *se* destitui (*de-écrit*). No entanto, isso não significa o seu fim, pois o movimento da escritura é o próprio movimento do devir. Por isso, a experiência radical que a escritura proporciona nunca é uma experiência transcendente. A ausência, o *além*, caso o chamemos assim, produzida pela escritura encontra-se na imanência e na iminência de sermos lançados, com o nosso segredo mais íntimo, para fora de nós. A escritura está entre a vida e a morte; o *entre* é o traço que marca proximidade e distanciamento. Ou, ainda: a potência da escritura é análoga à potência da figura, pois ambas operam *translações* de sentidos, visto que a fuga do sentido é um real da linguagem. O sentido não se inscreve em nenhum significante, assim como a escritura não é a representação de um significante, do mesmo modo que a figura não é a representação/ilustração de uma escritura.

Nos papéis de Macedonio Fernández podemos ler alguns rastros de uma reflexão sobre a figura, com seus desvios entre vida e morte, assim como entre memória e esquecimento.

Em carta a Ramón Gómez de la Serna, de 9 de setembro de 1931, Macedonio escreve:

Yo concluiré pronto mi *Novela de la Eterna y Niña de Dolor la Dulce Persona de un amor que no fue sabido* y mi metafísica de *Ella* (teoría de la Eternidad de Figura, Sentir y Memoria); con esto habrá de concluir mi actividad de escritor; para ser artista (más arduo y precioso que Pensador) me falta Certeza; para ser escritor me falta Caricia en el decir, dulce, sutil comunicar. Soy Metafísico; mi especulación es hondísima, Ramón.³⁷⁰

A morte é uma questão presente tanto nos escritos metafísicos de Macedonio quanto no *Museo de la Novela de la Eterna* e em *Adriana Buenos Aires*. A crítica literária argentina, certas vezes, busca dar uma origem biográfica para o surgimento da reflexão sobre a morte no universo literário do escritor: a morte de sua esposa, Elena de Obieta, em 1920. Federico Guillermo Pedrido, em *Hablan de*

³⁷⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 53.

Macedonio Fernández, ao ser perguntado por Germán Leopoldo García sobre as últimas imagens que tinha do escritor, responde:

Recuerdo que él tenía en la charla dos temas; no que era necesario que la charla con él estuviera dirigida a esos temas, que fuera a un punto, pero en las charlas iba dejando secuelas que por lógica yo iba advirtiendo, esos temas eran: la muerte de su mujer y el problema de la muerte. Te repito: no sé si era un amor total a la mujer o al misterio total que ese fantasma, que esa desaparición, colocaba frente a él.³⁷¹

Ricardo Piglia, em *La ciudad ausente* (1992), transforma a morte de Elena de Obieta, assim como a relação de Macedonio com a morte da esposa, em uma estratégia narrativa. Há outro procedimento narrativo em *La ciudad ausente*: se os romances são compreendidos como máquinas de fabulação, então, ali, a máquina passa a ser o grande protagonista da sua narrativa. Aliás, essas máquinas produzem arquivos, que geram, por sua vez, relatos infinitos:

Macedonio vivia recopilando histórias alheias. Desde a época em que era fiscal em Misiones, tinha mantido um registro de relatos e de casos. “Uma história tem um coração simples, como uma mulher. Ou um homem. Mas prefiro dizer como uma mulher”, dizia Macedonio, “porque penso em Scheherazade”. [...] Por esses anos é que ele tinha perdido sua mulher, Elena Obieta, e tudo o que Macedonio fez dali em diante (e acima de tudo a máquina) foi para torná-la presente. Ela era “A Eterna”, o rio do relato, a voz interminável que mantinha viva a lembrança.³⁷²

Essa máquina de produzir relatos infinitos está muito associada ao *Museo de la Novela de la Eterna*, possível moradia dessa voz-máquina. A Eterna é fundamental para compreendermos melhor a relação entre paixão e morte, pois é na experiência de translação que a supremacia do eu e de toda possibilidade de representação, ancorada na realidade, naufragam. Poderíamos até inverter a lógica de Scheherazade, que narra uma história atrás da outra para não morrer: na escritura de Macedonio, o relato convoca sempre um novo início

³⁷¹ GARCÍA, Germán Leopoldo. *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Atuel, 1996, pp. 45-46.

³⁷² PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997, p. 39.

justamente porque a escritura é um processo gerador de mortes. No primeiro caso há *preservação*; no segundo, *destituição*. No entanto, a *não-morte* parece ser uma das maneiras de não se submeter a uma *ausência absoluta*, assim como a uma *presença absoluta*: “Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo”.³⁷³

A paixão é quem põe em ação a máquina da “trocación del yo”. Em 1922, em “**La idilio-tragedia (mero ensayo)**”, lemos: “Toda substitución completa y constante del vivir para sí mismo por el ‘vivir otro’ es Pasión, es metafísica, pues la muerte del Ego sustituido por el ego-otro”.³⁷⁴ Discutíamos anteriormente que *figurar é desfigurar*, visto que a figura translada o sentido para outra figura, que, por sua vez, translada a mais uma, e assim por diante. Nesse movimento constante ocorre sempre um desvio para fora da semelhança e da designação, e nesse instante o jogo da linguagem passa a ser o do equívoco e da dissemelhança.

Elena, o todo-amor de Macedonio e da sua escritura, é um corpo misterioso, inapreensível em sua totalidade. Se a escritura, ou a máquina de produzir narrativas, é a estratégia de fazê-la presente, isso só é possível através de um percurso indireto, a partir de uma série de fragmentos que se estruturam ao mesmo tempo em que são desestruturados. Dar figura a algo não significa, portanto, restituir o aspecto daquilo que se está figurando, mas, sim, mudar a sua visibilidade, introduzindo a heterogeneidade:

Varias son las personas trabajadas, es decir, tentadas de trocar, en toda obra mía: Ella, Eterna, William James, Deunamor y el Autor. [...] “Ella” es la más fuerte descentración: ahí y en “La Eterna” trabajo contradictoriamente su descentración: no la menor, de ser un viviente en lugar de otro, o un soñado en lugar de otro, sino la máxima, de ser a imagen, de ser y parecer no ser real, y viceversa. En Eterna hay también plena descentración, porque es quien con el poder de cambiar el pasado a otros (Dulce-Persona llegará suplicante de cambiar su pasado pues es quien lo

³⁷³ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 36.

³⁷⁴ *Idem. Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004, p. 147.

tiene más desventurado), no posee el de cambiar el suyo correlativo al tiempo de no conocerse con el Presidente. Deunamor es la suspensión, la cesura de la identidad, y Dulce-Persona la expectativa de ser. Está hacia el ser, pobrecita. [...] Es muy sutil, muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades. Sólo he logrado en toda 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. Y sin embargo pienso que la Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este Efecto de desidentificación, el único que justificaría su existencia y que sólo esta belarte puede elaborar. Quizá la Pintura o la Danza podrían también intentarlo.³⁷⁵

Mudar a visibilidade não significa, porém, um caminho único de fora para dentro, pois também ocorre uma *reversibilidade* no olhar do leitor. Não apenas o eu do autor se destitui. O eu do leitor é, do mesmo modo, destituído, assim como a escritura, já que esta produz o texto e a sua ausência. O passo que nos propõe a metafísica pensada por Macedonio Fernández é aquela que nos leva para fora do eu, lançando-nos ao encontro do neutro, da morte, do nada. A mancha que a escritura realiza é a marca de uma impessoalidade, em que o eu e o outro se anulam.³⁷⁶ E é na escritura que se vive tal experiência. Assim, acreditamos que Elena/Eterna/Dulce-Persona não sejam o símbolo da morte, pois não há a apreensão de sua identidade, mas existe muito

³⁷⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (2007, pp. 36-37).

³⁷⁶ Em 1974, foi publicada, na Itália, uma antologia com escritos de Macedonio Fernández, organizada por Marcelo Ravoni. Na nota escrita por Ravoni, ele manifesta o seu desacordo em relação ao título dado ao volume, *La materia del nulla*, pelo editor Franco Maria Ricci. Segundo Ravoni: "Não acredito que Macedonio, para quem a convicção da nulidade da matéria era total – dado, para ele, igualmente efetivado, que já não o preocupava mais –, tenha se preocupado com pesquisas peregrinas sobre a matéria do nada. Em todo caso, se Macedonio foi e será por anos – por muitos dos seus compatriotas que nunca o leram – um senhor digno de ser lembrado é porque inventou uma frase arquetípica: "Foram tantos que faltaram que se faltar mais um não vai caber", por que não ter chamado este livro de *A presença de um ausente?*". FERNÁNDEZ, Macedonio. *La materia del nulla*. Traduzione Gianni Guadalupi e Marcelo Ravoni. Parma/Milano: Franco Maria Ricci editore, 1974, pp. 31-32.

mais a presença-ausência de uma figura, essa dissolução e translação que aniquila o ser na linguagem (*egocidios*).

Franco Rella, em “**Produrre e vivere l’assenza**”, argumenta: “O espaço infinito, não atravessável, que se abre entre o eu que não é mais eu, e o outro que não é nada mais do que eu, é o espaço da própria morte, no sentido de que a morte é também impessoal, é o neutro. Morre-se”.³⁷⁷

Maurice Blanchot, ao relacionar a literatura e o direito à morte, está pensando nesse sentido? Se o eu da escritura encaminha-se para a dissolução de sua identidade, então poderíamos dizer que escrever não é apenas produzir a ausência de obra, mas produzir tanto a ausência do eu que escreve quanto a ausência presente na morte.³⁷⁸ Portanto, não é apenas uma questão de “*eu não escrevo*”, nem de “*eu não escreve*”, mas, sim, de “*escreve-se*”, “*inscreve-se*”, “*excreve-se*”: *morre-se*. A não-morte, portanto, está intimamente ligada à reflexão da “*idílio-tragédia*”. O escritor faz uma crítica à noção de tragédia, tal como a compreendemos. Relacionamo-a muito habitualmente à dor e à morte. Para Macedonio, a maior tragédia, que merece ser trabalhada pela arte, é a violação do amor pela morte: “*Tragedia e Idilio se hacen una a otro y ambos están hechos de Muerte, pues solo la Altruística o Pasión es Vida y Arte*”.³⁷⁹ A morte, desse modo, é apenas um fato da matéria, que não necessariamente precisa aniquilar o sentimento que experimentamos a partir do amor. A estratégia da arte, ao lidar com a tragédia, precisa ser outra: “*La tragedia debe ser pues metafísica, y los amantes tienen que llegar a desasirse del prejuicio de la muerte, a hacer*

³⁷⁷ RELLA, Franco. *La responsabilidad del pensiero: il nichilismo e i soggetti*. Milano: Garzanti, 2009, p. 69.

³⁷⁸ “Se quisermos trazer a literatura ao movimento que torna acessível todas as ambiguidades, ele está ali: a literatura, como a palavra comum, começa *com o fim* que, somente ele, permite compreender. Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. Existe ser – isto é, uma verdade lógica e expressável – e existe um mundo porque podemos destruir as coisas e suspender a existência. É nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens”. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 344.

³⁷⁹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004, p. 145.

la crítica de la Muerte”.³⁸⁰ A dor máxima da tragédia não é, portanto, a morte, mas o esquecimento, assim como o lemos no poema “**Hay un morir**”, escrito em 1912, ou seja, oito antes da morte de Elena de Obieta. Desse modo, uma reflexão sobre a morte fundada exclusivamente no falecimento de sua esposa nos parece ser forçada.

Pode-se ler também um paradoxo nesse poema: se o esquecimento é a grande tragédia, então significa que não existiu o “todo-amor” pleno entre os amantes: “Esto es Muerte: Olvido en ojos mirantes”. A morte, assim, “no es tragedia para la vida, sino para los que aman, sino para el amor”.³⁸¹

Hay un morir

No me llesves a sombras de la muerte
a donde se hará sombra mi vida,
donde sólo se vive el haber sido.
No quiero el vivir del recuerdo.
Dame otros días como éstos de la vida.
Oh no tan pronto hagas
de mí un ausente
y el ausente de mí.
¡Qué no te llesves mi Hoy!
Quisiera estarme todavía en mí.

Hay un morir sí de unos ojos
se voltea la mirada de amor
y queda sólo el mirar de vivir.
Es el mirar de sombras de la Muerte.
No es Muerte la libadora de mejillas,
Esto es Muerte: Olvido en ojos mirantes.³⁸²

A negação da morte não é a sua abdicação absoluta, pois aquilo que ela, a morte, proporciona é a destituição de um ser absoluto, tornando-se a paixão “uma forma de egocídio por translação”, como bem observou Diego Vecchio, em *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*.³⁸³ Ou, ainda, dito de outra forma: “Toda sustitución completa y constante del vivir para sí mismo por el *vivir*

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 145.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 146.

³⁸² *Ibidem*, p. 106.

³⁸³ “Altruística, no como experiencia intersubjetiva de filantropía, sino como experiencia transubjetiva. Esto es: experiencia de translación que provoca una destitución del Yo”. VECCHIO, Diego. *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003, p. 53.

otro es Pasión, es metafísica, pues es la muerte del Ego sustituido por el ego-otro”.³⁸⁴

A morte inscreve-se na escritura para se chegar a uma espécie de sofrimento mais autêntico, pertencente à própria vida. O poema “**Amor se fue**” é, portanto, exemplar. Esse é ainda um desafio que precisamos confrontar nos nossos dias: nesses períodos de *pós-história*, de *pós-humano*, o pensamento tem por necessidade *abrir* um novo espaço entre a vida e a morte. Aliás, este é o lugar da escritura. O movimento que vai da vida à morte e vice-versa rompe com a unidade do todo. A linguagem da voz do poema apresenta o irrepresentável da ausência, tal como uma perda vivida por uma linguagem que toca intimamente o Nada. Poderíamos dizer que é uma linguagem de *naderías*, em que o nada se coloca entre as coisas, sendo o seu movimento um dispositivo desestabilizante da representação das coisas, que busca apreendê-las. A representação procura fundar dualismos. Uma leitura representacional irá relacionar, no poema “Amor se fue”, a presença ao prazer, e a ausência à dor. “Nada dejó que no doliera”: o verbo “dejar” não possui sujeito, isto é, no poema se reconhece que diante da morte, na intimidade da vida, uma mancha foi produzida na subjetividade, provocando uma dessubjetivação e, por sua vez, reconhece que um corpo passou por ali, deixando vestígios: “de todo hizo placer”; “Nada dejó que no doliera”.

Amor se fue

Amor se fue; mientras duró
de todo hizo placer.
Cuando se fue
Nada dejó que no doliera.³⁸⁵

O “**Poema de poesía del pensar**” é singular nessa poemática do pensar. Destacamos um fragmento:

Mi intento presente es una poemática del pensar especulativo. Por ejemplo: nos preguntamos no qué inteligibilidad explica sino qué poesía justifica estos hechos: - La Muerte, o sea la multiplicación de los mortales en lugar de la continuidad o persistencia de un Inmortal; lo ocioso, aparente, de rehusar la inmortalidad y

³⁸⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004, p. 147.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 107.

sustituirla por la multiplicidad de muertes y nacimientos.³⁸⁶

Em *Adriana Buenos Aires*, por exemplo, lemos:

¿Por qué se muere? Por la misma razón por la que se cesa de crecer, de ser niño, porque hay un mundo exterior (humano, zoológico, vegetal, orgánico e inorgánico) que nos mata por fricción, como mueren él todo movimiento comenzado, por fricción, es decir, por obra de otros movimientos: se muere porque hay otras vidas, es decir, porque la Vida se ha individualizado, pluralizado. Cada movimiento vive de otro movimiento o es muerto por él: vive porque mató y muere porque dejó nacer.³⁸⁷

A paixão, portanto, é essa força que provoca um abalo no eu, destituindo-o a partir do movimento que ocorre entre vida e morte. O poema de poesia do pensar se realiza enquanto relação, procurando desarticular as entidades positivas do realismo, com seu “plano de unidade, ou seja, com marcha sentimental, *desenvolvimento sob unidade*”.³⁸⁸ Na poesia de Macedonio há uma demanda por *imagens accidentais*, impondo uma nova ética, visto que a translação de figuras aprofunda a singularidade pelas multiplicidades: “Cada movimiento vive de otro movimiento”, pois:

A poesia é destituição. Ela existe tão-somente para aguardar e anunciar o acontecimento imprevisto. Ela é precipitação, mas não tem pressa nenhuma. Sua prática não provém de um saber ou, quando menos, aquilo que a poesia sabe é justamente o saber de uma ausência. Diante dessa lacuna, desse hiato, pode-se avançar ou recuar, mas seja qual for o sentido que se empreenda, ele sempre deriva de uma decisão tomada, justamente, no ponto extremo dramático em que mais de uma alternativa era possível. [...] Na linguagem da poesia, porém, a destituição do nome faz o sujeito se confrontar com o lugar vazio da representação, o que faz nele emergir a

³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 125-126.

³⁸⁷ *Idem, Adriana Buenos Aires (última novela mala)* (2005, p. 67).

³⁸⁸ *Idem, “Para una teoría del arte”*. In: *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor, 1974, p. 240.

dimensão real de uma leitura, de um comentário (mas não de uma interpretação).³⁸⁹

O poema “**Elena Bellamuerte**”, escrito em 1920, torna-se uma experiência diante da morte. Mas da morte de quem? De Elena de Obieta? O poema seria uma lembrança da esposa morta? É disso que se trata? Acreditamos que essa referência vinculada exclusivamente à morte de Elena deixa as coisas muito às claras e simples. Muito mais interessante é colocar-se diante do mistério do acontecimento. A imagem da amada *surge* no poema a partir do dispositivo da imanência, ou seja, de uma passagem (*manere*) em direção a uma passagem (*manare*).³⁹⁰ No entanto, a imagem é apenas uma aparição, um cintilar de uma faísca, impossível de ser apreendida, portanto fora do regime da iconologia. Sua aparição é espectral, tendo no poema a sua estância de passagem. Aliás, a poesia não seria essa escritura que pertence à experiência do espectral?

Os poemas escritos por Macedonio se confrontam com a presença da morte e do nada, isto é, dizer *presença da morte* é também convocar a presença da ausência sempre em *presença*, ou ainda, *deixar estar presente*. O trabalho de luto diante da presença, tal como à escuta diante da tumba, conjuga um passado que se encontra sempre *em presença* com um futuro, um sentido sempre *por- vir*. Nesses poemas, então, o que está em jogo é a possibilidade de *potência de mimetismos*. Elena é, ao mesmo tempo: mulher, Macedonio, criança, memória, esquecimento, tudo, nada, Todo-Amor, Dulce Persona, Ella, o conhecido, o desconhecido, a semelhança, a dissemelhança, a morte, a vida, em última análise, um *fantasma*. E, ainda, para dizer com Oliverio

³⁸⁹ ANTELO, Raúl. “**Acaso, acidente**”. In: LIMA, Manoel Ricardo de. *Quando todos os acidentes acontecem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 71.

³⁹⁰ Giorgio Agamben, em “**A imanência absoluta**”, escreve: “Com uma aguda figura etimológica, que desloca a origem do termo imanência de *manere* a *manare* (escorrer, jorrar, derivar), Deleuze devolveu à imanência mobilidade e vida”. [...] “A imanência flui, traz, por assim dizer, já sempre consigo os dois pontos; mas este jorrar não sai de si, e sim deságua incessante e vertiginosamente em si mesmo. Por isso Deleuze pode escrever aqui – com uma expressão que mostra já uma plena consciência da importância que o conceito de imanência terá no seu pensamento: ‘a imanência é precisamente a vertigem filosófica’”. In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Tradução sob a coordenação de Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, pp. 169-192.

Girondo: a Elena *hay que buscarla*, “antes que se dilate la pupila del cero”.³⁹¹ O que procuramos nesses poemas? Elena ou, de fato, o poema? Os dois? Citamos apenas um fragmento do longo poema:

Elena Bellamuerte

No eres, Muerte, quien por misterio
pueda mi mente hacer pálida
cual eres ¡si he visto
posar en ti sin sombra el mirar de una niña!
De aquella que te llamó a su partida
y partiendo sin ti, contigo me dejó
sin temer por mí. Quiso decirme
la que por ahínco de amor se hizo engañosa:
“Mírala bien a la llamada y dejada
obra de ella no llevo en mí alguna
ni enojéla,
su cetro en mí no ha usado
su paso no me sigue
ni llevo su palor ni de sus ropas hilos
sino luz de mi primer día,
y las alzadas vestes
que madre midió en primavera
y en estío ya son cortas;
ni asido a mí llevo dolor
pues ¡mírame! que antes es gozo de niña
que al seguro y ternura
de mirada de madre juega
y por extremar juego y de amor certeza
— ve que así hago contigo y lo digo a tus

³⁹¹ “**Hay que buscarlo**”, poema de Oliverio Girondo, presente *En la masmédula* (1954). Citamos, aquí, a última estrofe do poema: “Hay que buscarlo ignífero superimpuro leso / lúcido beodo / inobvio / entre epitellos de alba o resacas insomnes de soledad en creciente / antes que se dilate la pupila del cero / mientras lo endoinefable encandece los labios de subvoces que brotan del intrafondo eufónico / con un pezgrifo arco iris en la mínima plaza de la frente hay que buscarlo / al poema”. ANTELO, Raúl (Org.). *Oliverio Girondo: Obra Completa*. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999, p. 226. O poema também está publicado na edição brasileira de *En la masmédula*. GIRONDO, Oliverio. *A pupila do zero*. Tradução Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1995, pp. 36-37.

lágrimas—
a sus ojos se oculta.³⁹² [...]

Elena Bellamuerte é, assim, a destituição do nome. Poderíamos dizer com o poeta Virgilio Piñera que esse poema é “tantálico”.³⁹³ O leitor, diante dele, é levado a se confrontar com o vazio da *suposta* representação. *Bellamuerte* também é um oxímoro, pois é a inscrição de duas forças contrárias que possibilita a emersão de uma dimensão real de um acontecimento, semelhante à felicidade sentida pelo poeta Yves Bonnefoy, ao se encontrar diante das tumbas de Ravenna. A beleza desse encontro não se vincula a uma ordem de valor desejada pelo regime da representação. Essa beleza é também espectral, enigmática.

Mas o que é um fantasma? Qual a relação que se estabelece com a imaginação? Nos *Studien über Hysterie* (1892), de Josef Breuer e Sigmund Freud, o termo “*Phantasie*” aparece pela primeira vez nos textos de Freud, designando tanto os fantasmas inconscientes, provenientes da análise, quanto “os sonhos com olhos abertos”. Em língua alemã o termo “*Phantasie*” significa “fantasia”, “fantasma” e

³⁹² FERNÁNDEZ, Macedonio. *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004, pp. 99-102.

³⁹³ O poeta cubano Virgilio Piñera leu Macedonio Fernández, e dentre os textos que chamou a sua atenção, destacamos o relato “**Tantalia**”, de 1930, que foi publicado em *Una novela que comienza* (Santiago de Chile, 1941). Viñera toma o conceito “tantalismo” para caracterizar a literatura argentina dos anos 40. Segundo o poeta: “Si quisiéramos definir por medio de una imagen o metáfora lo más representativo de la literatura argentina de hoy diríamos que es tantálica. Sus escritores son tantálicos ellos mismos y segregan esa sustancia – lógicamente nueva – que se llama tantalismo [...]. El escritor persiste atado a una segunda naturaleza – ornamentación, fórmula formal –, y el verdadero mundo de la realidad se le escapa o al menos, desdibuja. El escritor americano se liga con metafísicas librescas, demonologías caldeas, *zigurats* laberínticos, desesperaciones leídas y tragedias leídas, con asesinatos leídos, y la vista de la rica realidad que pasa ante nuestros ojos de hombre amarrado, nos provoca enormes, infinitas segregaciones de esa nueva sustancia que se llama en la literatura americana *tantalismo*”. PIÑERA, Virgilio. “**Nota sobre la Literatura Argentina de hoy**”. In: *Idem, Poesía y crítica*. México: Conaculta, 1994, p. 176. O texto de Piñera foi publicado em *Orígenes* 13 (La Habana, 1947, pp. 48-53). Ver também FERNÁNDEZ, Macedonio. “**Tantalia: el Mundo es de inspiración tantálica**”. In: *Idem, Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004, pp. 31-37.

“imaginação”. Já em *Os três ensaios sobre a teoria sexual* (1905),³⁹⁴ Freud refere-se ao termo em relação às fantasias conscientes sob a forma de devaneios diurnos, como às fantasias propriamente inconscientes. Ou seja, o que estamos destacando é a presença dessas “*Phantasie*”, em Freud, como sendo o lugar entre o consciente e o inconsciente, que pode agir sobre o sujeito independente da sua vontade explícita.

O poema, além de sua potência de mimetismos, é a imanência que produz deslizamentos de gozos. Elena Bellamuerte é esse *gozo de niña*, essa “niña y maestra de muerte fingida en santo juego de un único, ardiente destino”. Ela é esse *fingimiento enloquecedor* que consegue se desviar de toda possibilidade de apreensão de sua imagem. Raúl Antelo, lendo os poemas de *En la masmédula*, de Gironde, ressalta que o espectro “como transporte de gozo se opõe à subconsciência, ou a qualquer forma de consciência, para mostrar a verdade de toda ficção”.³⁹⁵ Alguns anos após a publicação de *En la masmédula*, Jacques Lacan estaria relacionando “Kant com Sade” (1963), em que argumenta:

O prazer já não é aqui senão um cúmplice precário. No momento mesmo do gozo, estaria simplesmente fora do jogo, se a fantasia não intervisse para sustentá-lo pela própria discórdia em que ele sucumbe. Para dizê-lo de outra maneira, a fantasia torna o prazer apropriado ao desejo. E repetamos que desejo não é sujeito, por não ser indicável em parte alguma num significante da demanda.³⁹⁶

Portanto, para Lacan, o gozo é o lugar onde todo o complexo de princípio de prazer naufraga, produzindo, desse modo, um movimento contrário àquele de conservação do desejo (ou poderíamos mesmo pensar na conservação de uma representação). É no momento do gozo que o desejo sairia de cena se não fosse tocado pela intervenção do fantasma, pois este se instala na própria dilaceração do sujeito. O

³⁹⁴ FREUD, Sigmund. “Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: *Idem. Obras psicológicas completas*. Edição Standard Brasileira. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

³⁹⁵ ANTELO, Raúl (Org.). *Oliverio Gironde: Obra Completa*. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999, p. LXXXVI.

³⁹⁶ LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 785.

fantasma é uma “questão mais profunda”, tal como discute Blanchot: a questão retorna, mas sempre diferida.

O fantasma se impõe como uma imagem que toca a borda, direcionando-se ao limite para que o dizer se desequilibre diante do vazio. Assim sendo, o fantasma seria aquele que possibilita o contato entre desejo e linguagem? Essa parece ser a tese de Giorgio Agamben, em *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1979). Para Agamben, o fantasma como *Spiritus phantasticus* é justamente o objeto de amor do poeta stilnovista. No entanto, o filósofo italiano destaca que o tema do fantasma já foi abordado muito antes em Platão, pois em *Filebo*, segundo Agamben, o argumento central não:

É o conhecimento, mas o prazer, e se Platão lembra ali o problema da memória e da fantasia, isso se deve ao fato de estar preocupado em demonstrar que desejo e prazer não são possíveis sem essa *pintura na alma*, e que não existe algo parecido com um desejo puramente corpóreo.³⁹⁷

Ou seja, para Agamben, a tese que Lacan viria a desenvolver em *Kant avec Sade* (“o fantasma faz o prazer próprio ao desejo”)³⁹⁸; já se encontra sintomaticamente em *Filebo*. E o filósofo italiano enfatiza: “O fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo, e este é um aspecto que não convém esquecer”.³⁹⁹ Assim, poderíamos pensar que – tal como a tese de Lacan sobre o objeto de desejo como falta, não como falta de algo específico, mas como falta no ser do sujeito – o fantasma surge justamente no momento em que a linguagem falta:

La Muerte no es la Nada

La Muerte no es la Nada, sino que nada es.
El Nacer no es la Vida, sino que nada es.
Equivócase, por terrenal, el Corazón si te llora
pues en nuestra Mente estás, y estuviste antes de
sernos visto
En nuestra mente todo lo que eres, está
pues nunca estuviste sino en nuestra mente
y nuestra mente es la única que jamás existió.

³⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 133.

³⁹⁸ LACAN, Jacques. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966, p. 774.

³⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2007, p. 133).

Amarte, pues, debemos, pues que vives
y no Dolerte, pues no cabe perderte.

Entre “la muerte no es la nada” e “el nacer no es la vida” há uma simetria assimétrica, ou poderíamos dizer, uma *semelhança dissemelhante*. Aqui, não é necessária interpretação alguma, pois, como bem destacou Raúl Antelo, “o acontecimento nu do poema que vem ocupar o lugar vazio do saber [...] implica duas ações simultâneas: tanto admitir a disponibilidade desse lugar de semblante, quanto poder abandonar o sítio precário da experiência, em que o vazio do próprio sujeito se depara, enfim, com o Outro como ausente”.⁴⁰⁰ Portanto, essa queda no poema e a partir do poema pode cair com outro *accidente*.

⁴⁰⁰ ANTELO, Raúl. “**Acaso, accidente**”, In: LIMA, Manoel Ricardo de. *Quando todos os accidentes acontecem*, 2009, pp. 71-72.

- *A História e o seu vazio*

Alain Badiou, em sua conferência, "**Questões de método**", publicada em *O século*⁴⁰¹, reativa as forças das discussões sobre o século XX. O filósofo inicia com a seguinte pergunta: "O que é um século?".⁴⁰² E acrescenta outras questões: "Um século tem quantos anos? Cem anos? [...] Alguém perguntará, então, qual é o instante de exceção que faz desaparecer o século XX? A queda do muro de Berlim?".⁴⁰³ E caso possamos tomá-lo como objeto filosófico, a reflexão que surge sobre o século XX é uma especulação, ou se trata apenas de estatística, de números de mortos? Ele é determinado e quantificável por quais forças? Aliás, "o século não é antes de tudo unidade histórica?".⁴⁰⁴ Não seria muito mais complexo do que apenas situar o início do século na Primeira Guerra Mundial (1914-18) e o seu fim na Guerra Fria? O século XX vê guerras se erguendo, nas quais os números de mortos constatam que o que nomeamos "século" não passa de um "século maldito".⁴⁰⁵ Mas qual seria a razão de retomar um tema tão maldito? A ideia do pensamento surge justamente como gesto ético, pois aquilo que deixa de ser pensado não cessa de reaparecer com outras máscaras. Os fatos estão aí (nada mais óbvio), as imagens estão aí (e sobrevivem). O esquecimento também se encontra diante de nós. Por isso, a necessidade de trazer não os fatos tal como nós os lemos nos manuais de História, pois muito mais urgente é pensar o esquecimento que está presente no próprio pensamento sobre o século XX, para que possamos, assim, compreender o elo que este século mantém com o século XXI. Engana-se quem acredita que o fascismo e o nazismo não são também pensamentos. Alain Badiou, sensível a esse disfarce, argumenta: "Convenhamos, para dar razão disso, que o século foi a ocasião de vastos crimes. Ajuntemos que não acabou, exceto que aos

⁴⁰¹ BADIOU, Alain. *O século*. Tradução Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Idéias & Letras, 2007. Essa conferência, apresentada em 21 de outubro de 1998, faz parte de um conjunto de treze conferências que Alain Badiou ministrou no *Collège International de Philosophie*, durante os anos 1998-99, 1999-2000 e 2000-2001.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 9.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 11.

criminosos nominais sucedem criminosos anônimos tanto quanto o são as sociedades por ações”.⁴⁰⁶

O livro *La Storia*⁴⁰⁷, de Elsa Morante, foi publicado em 1974, na Itália, porém a escritora já tinha iniciado a sua escritura no início dos anos sessenta. No arquivo da Biblioteca Nacional de Roma há um manuscrito, escrito provavelmente em 1962, referente ao texto *Senza i conforti della religione*, em que a escritora antecipa argumentos que serão desenvolvidos em *La Storia*. Aliás, nos manuscritos do livro, composto por um conjunto de 19 cadernos, ela demonstra uma indecisão em relação ao nome que dará ao romance⁴⁰⁸. Primeiro, teria o título *T.U.S.* (sigla de “Tutto uno scherzo” [Tudo uma brincadeira]), depois, *Il grande male* e, por fim, *La Storia*, com o “S” maiúsculo (fig. 25):

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁰⁷ MORANTE, Elsa. *A História*. Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Círculo do Livro, 1981. A primeira edição brasileira foi publicada pela editora Record, em 1974, tradução também de Wilma Freitas Ronald de Carvalho.

⁴⁰⁸ Cabe lembrar, aqui, o caso da tradução espanhola de *La Storia*. A pesquisadora Gloria Guidotti publica, em 2004, nos *Cuadernos de Filologia Italiana*, vol. 11, pp. 167-176, Universidad Complutense de Madrid, o artigo “**L’intraducibile della Storia di Elsa Morante nella Spagna del 1976**”, no qual ela discute as alterações e os cortes sofridos na tradução do romance para o espanhol. O motivo das mudanças seria que tais passagens podiam ofender o regime político espanhol então vigente, ou seja, o franquismo. Em 1976, Elsa Morante, no Congresso “La Cultura spagnola fra ieri e domani”, crítica a tradução de seu romance, inclusive, e de maneira sintomática, o título dado ao livro, *Algo en la Historia*, dado ou pelo tradutor, Juan Moreno, ou pelos editores da editora Plaza y Janés. Elsa argumenta: “Considero meu dever aproveitar a ocasião deste Congresso para informar aos amigos e companheiros espanhóis aqui presentes a controvérsia que me levou nesses dias a romper definitivamente qualquer tipo de entendimento com os editores Plaza e Janés de Barcelona, logo após a publicação em língua espanhola do meu último romance *A História*”. O artigo da escritora italiana foi publicado, em 1976, nos jornais italianos *Corriere della Sera* e *L’Unità*. Ele também se encontra presente em: BARDINI, Marco. *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*. Pisa: Nistri-Lischi, 1999.

político, o discurso da guerra perpétua, assim como o discurso da luta das raças e suas transcrições. Ele procura desativar a análise do poder que toma por base a tríplice preliminar, ou como ele chama também de o “Tríplice primitivismo”,⁴¹¹ que se encontra na teoria da soberania, para extrair daí não mais os poderes da soberania, mas, ao contrário, “extrair, histórica e empiricamente, das relações de poder, os operadores de dominação”.⁴¹² Dessa forma, Foucault não pretende mais encontrar respostas, a partir dos sujeitos, para perguntas casuais, pois o seu objetivo é tentar armar as relações de sujeição que produzem sujeitos, rastreando os instrumentos técnicos capazes de garantir as relações de dominação.

Tentemos seguir alguns rastros em *A História*. O livro foi concebido em capítulos. O primeiro deles inicia com a seguinte indicação:19***. Reticências antes do número, mais dois asteriscos logo em seguida. Na mesma página vem indicado o ano exato, 1900. Porém, mais uma vez, antes do ano, são colocadas as reticências (...1900). Desde então, são oferecidas informações históricas objetivas de 1900 até 1940. O segundo capítulo, portanto, começa em 1941. Interessante perceber que até o ano 1947, cada capítulo traz uma espécie de suplemento, com informações sobre acontecimentos históricos ocorridos durante os meses daquele mesmo ano em questão. Assim será até o final do livro. Pasolini argumenta que essa é uma estratégia de confronto, pois:

O conjunto do romance se configura como um confronto entre a vida e a História: entre um capítulo e outro do romance (**concebido por anais**) existem, de fato, breves suplementos que resumem os acontecimentos históricos objetivos – com estilo de manual – de 1941 a 1967. No “primeiro livro” esta é uma ideia, digamos “estrutural”, extraordinária. Por quê? Porque a vida que se opõe à História é uma vida de mortos, e, portanto, uma vida não exaltada e instrumentalizada como tal. Existe uma real incompatibilidade entre essa e a História. **A oposição não pode ser dialética**: e, assim, não tem o risco de ser ideológica e pretensiosa. As coisas estão assim e basta: o confronto entre a vida dos mortos e a História produz enormes

⁴¹¹ Ibidem, p. 50.

⁴¹² Ibidem, p. 51.

efeitos alucinatórios (como o grande “adágio” da morte da mãe de Ida).⁴¹³

O primeiro grifo, marcando o enunciado “concebido por anais”, levanta uma questão discutida por Michel Foucault no livro já citado. Ao analisar o discurso histórico da Antiguidade até a Idade Média, e mesmo, talvez, no século XVII, como discurso que justifica e fortalece o poder, Foucault inscreve uma nota de rodapé para explicar o uso do termo *anais*, assim como os analistas romanos o compreendiam:

A palavra *anais* designava, para os escritores romanos antes de Tito Lívio, as antigas histórias que eles consultavam. Os *anais* são a forma primitiva da história, neles os acontecimentos são relatados ano a ano. Os *Annales maximi*, redigidos pelo Grande Pontífice, foram editados em 80 livros no início do século II antes de nossa era.⁴¹⁴

O segundo grifo, “a oposição não pode ser dialética”, marca uma concepção muito clara por parte de Pasolini, que, por sua vez, também entra em coexistência com o discurso de Foucault, quando este, na aula de 21 de janeiro de 1976, trata do discurso da guerra e da história, iniciado nos fins do século XVI e meados do século XVII, propagando-se até os séculos XIX e XX. Foucault não vê na dialética hegeliana “a grande reciclagem, enfim filosófica, desse discurso”,⁴¹⁵ pois, “no fundo, a dialética codifica a luta, a guerra e os enfrentamentos dentro de uma lógica, ou pretensão lógica, da contradição; ela os retoma no duplo processo da totalização e da atualização de uma nacionalidade que é a um só tempo final, mas fundamental, e em todo caso irreversível”.⁴¹⁶

Para Pasolini, o confronto entre vida, ou melhor, entre a vida dos mortos e a História não passa por uma dialética conciliatória. Ao contrário, onde há o discurso da guerra há uma instrumentalização e uma cínica exaltação da vida. E o que lemos nas primeiras páginas da narrativa são fatos que elegem a morte como o seu protagonista. Pasolini divide *La Storia* em três livros e ressalta que o primeiro e o último são os mais bonitos, já que a morte é o elemento principal e que todas as personagens morrem. Indica, assim, a impossibilidade de narrar a História, embora suas histórias sejam transmitidas por um

⁴¹³ PASOLINI, Pier Paolo. “**La gioia della vita: la violenza della storia**”, *Tempo*, Roma, 26 julho 1974, p. 77 (grifos nossos).

⁴¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, 2005, p. 76.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 68.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 69.

narrador que conhece todos os pormenores de suas vidas. Às vezes, o narrador esconde-se por trás de um discurso em terceira pessoa, e, em outros momentos, mostra-se através de um “eu” muito cauteloso em suas colocações.

Natalia Ginzburg, em “**I personaggi di Elsa**”, publicado no caderno *Corriere Letterario*, do jornal *Corriere della Sera*, destaca a coexistência dessas duas vozes narrativas:

A História é um romance escrito em terceira pessoa. Um romancista, hoje, tem medo da terceira pessoa como de um tigre. Ele sabe que na terceira pessoa, no *ele*, se esconde toda espécie de perigo. Escrevendo “eu” ele se sente muito mais seguro porque todos os seus limites são logo denunciados. Em *A História*, o “eu” que narra existe, mas se manifesta somente de vez em quando, e no espaço de poucas linhas. O “eu” que narra é, porém, em *A História*, importantíssimo, embora não denuncie os limites, tornando-se, ao contrário, o ponto de onde o mundo é contemplado. É um ponto muito alto e subterrâneo, dotado de um olhar que consegue ver a extensão infinita dos horizontes e as ínfimas e mínimas rugas e fissuras do solo. Esse olhar não conhece limites, nem em extensão, nem em profundidade. Escolhe e alcança algumas entre as mais perdidas criaturas da terra, seguindo o curso de seu destino e iluminando, a partir dele, a sua qualidade misteriosa.⁴¹⁷

Portanto, a coexistência, na narrativa, entre a terceira pessoa e a primeira pessoa parece ser o ponto de indecidibilidade em que o discurso da História como sujeito principal, tal como destacou Pier Paolo Pasolini, resiste à representação das verdades do próprio discurso histórico, construído ao longo dos séculos. Assim, esse discurso ora esconde o narrador, ora mostra um narrador que, muitas vezes, se sente inseguro em relação aos fatos que está narrando: “Esta, naturalmente, nada mais é do que uma reconstrução parcial das misteriosas andanças de Ninnarieddu naquelas noites; também não estou a par de outras para narrar-lhes”.⁴¹⁸ Quando narra alguns acontecimentos do jovem judeu

⁴¹⁷ GINZBURG, Natalia. “**I personaggi di Elsa**”, *Corriere Letterario*, *Corriere della Sera*, 21 julho 1974, p. 12.

⁴¹⁸ MORANTE, Elsa. *A História*. Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Círculo do Livro, 1981, p. 128.

Davide Segre, como, por exemplo, sua admissão numa fábrica no norte da Itália, o narrador declara: “Não seria capaz de explicar de que maneira aquele jovem estudante judeu conseguiu se arranjar com os processos de admissão. Contudo, asseguraram-me que ninguém ficou sabendo lá na fábrica qual era sua verdadeira identidade”.⁴¹⁹

Alain Badiou, na conferência “**Paixão pelo real e montagem do semblante**”,⁴²⁰ fala da importância de se pensar a função do semblante como paixão pelo real no século XX. Esse gesto remete àquilo que Jacques Lacan discutia a respeito da distinção do “eu” freudiano entre o “je” e o “moi”, ou entre o “eu” imaginário e o sujeito do inconsciente “je”, representado como “eu”.⁴²¹ Há, no entanto, uma contraforça que se choca tanto com a concepção de Natalia Ginzburg quanto com a de Pasolini, em relação ao sujeito falante em *A História*. Cesare Garboli, em *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*,⁴²² no ensaio que traz o mesmo título do livro, *La Storia*⁴²³, discorda da posição daqueles que afirmam que a história é narrada na terceira pessoa por um narrador onisciente. Segundo Garboli:

A História é o único romance da Morante que é narrado pela própria Elsa Morante, por ela mesma, com a entoação e o timbre da sua voz, e não com uma voz emprestada por outros, em harmonia evidente com o propósito de baixar até onde for possível o nível do imaginário, dando ao romance a forma de uma crônica.⁴²⁴

Portanto, percebe-se que é uma discussão que promove centros de discordância, mas justamente por isso é necessário trazer à tona essas vozes heterogêneas, pensando a condição informe que vem à presença através da própria rapsódia narrativa em *A História*. Quem fala no texto? A voz da linguagem, ou a linguagem da voz? Cesare

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 392.

⁴²⁰ BADIOU, Alain. *O século*. Tradução Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias & Letras, 2007, pp. 81-96.

⁴²¹ LACAN, Jacques. “**Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise**”. In: *Idem, Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

⁴²² GARBOLI, Cesare. *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi Edizioni, 1995.

⁴²³ Prefácio publicado na edição de *La Storia*, em 1995, Einaudi Tascabili, Torino.

⁴²⁴ GARBOLI, Cesare. *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante* (1995, p. 188).

Garboli reconhece essa heterogeneidade na narrativa de sua amiga escritora, mas se contradiz, talvez por uma defesa em favor do gesto político que Elsa adotaria com mais veemência a partir dos anos sessenta. A defesa de Garboli postula uma voz ligada à *physis*, ou seja, a voz da escritora, embora reconheça que há muitas vozes em constante processo de mimetismos. De acordo com Garboli: “A *História* é um romance com muitas vozes (coral, como se costuma dizer) que acumula energia, enovelando-se em si mesmo, como em um processo de metamorfose”.⁴²⁵ Neste caso, a linguagem abre uma fenda no lugar da voz, e nesse abismo se lança a Voz com maiúscula, ou seja, realiza-se uma entrada em um espaço negativo. As vozes em *La Storia* são, assim, a mancha de uma ausência, ou poderíamos dizer com Agamben: a linguagem é uma ambivalência, pois para que “a articulação originária da linguagem possa ter lugar apenas em uma dupla negatividade, isto significa que a linguagem é e não é a voz do homem”.⁴²⁶ Postular uma unidade é, portanto, apagar o semblante, celebrando uma origem como fonte única e imóvel.

De acordo com Alain Badiou, o século XX inaugurou, em vários registros teóricos, um pensamento que se mostrava até então muito obscuro, situado entre violência e semblante, entre rosto e máscara:

O século expõe o motivo da eficácia do desconhecimento enquanto o positivismo do século XIX afirmava o poder do conhecimento. Contra o otimismo cognitivo do positivismo, o século XX descobre e coloca em cena o extraordinário poder da ignorância, daquilo que Lacan nomeia com justa razão como ‘a paixão pela ignorância’.⁴²⁷

Na perspectiva do semblante, acreditamos que o ponto de coexistência não se dá no próprio eu, assim como bem observou Natalia Ginzburg, mas na relação entre esse “eu” cindido e o outro, pois essa relação se dá a três,⁴²⁸ ou seja, nessa dimensão se entra em contato com

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 168.

⁴²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 115.

⁴²⁷ BADIOU, Alain. *O século*. Tradução Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias & Letras, 2007, p. 83.

⁴²⁸ LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

o real. Alain Badiou, em outra conferência, “**Um se divide em dois**”, reforça a sua tese, argumentando que o século XX é o da guerra, porém não o primeiro e muito menos o último. O filósofo traz à tona, a partir do enunciado “o século é o da guerra”, uma reflexão que passa pela questão do número dois, isto é, através de uma cisão antagonica:

O século enunciou que sua lei era o Dois, o regime dualista, e nesse sentido o fim da Guerra Fria (imperialismo americano contra o campo socialista), que é a última figura total do Dois, é também o fim do século. Entretanto, o Dois se apresenta segundo três significações.⁴²⁹

Para Badiou, o século XX também é regido pelo antagonismo, “é a própria essência do confronto entre o comunismo e o fascismo”, e como ele será em um determinado momento superado, já que um dos campos será o vitorioso, então, “o século do Dois é animado pelo desejo radical do Um”.⁴³⁰ No entanto, a articulação do antagonismo não passa por uma dialética, visto que não há síntese nesse confronto. Ao contrário, “tudo indica a supressão de um dos dois termos”.⁴³¹ Pasolini indicava, do mesmo modo, essa não síntese entre vida e História, pois aquilo que existe, de fato, é uma vida de mortos.

Os anais possibilitam o leitor de entrar em contato com os fatos *trágicos* da História, mas esse acúmulo de acontecimentos datados mostra senão o vazio da própria História, assim como o discurso positivista da História do século XIX, igualmente vazio de significação.

Roland Barthes, não por acaso, no ensaio “**O discurso da História**”,⁴³² chama a nossa atenção para a não significação do discurso histórico, que lemos habitualmente nas cronologias e nos anais: “Para que a História não signifique, é necessário que o discurso se limite a uma série inestruturada de anotações: é o caso das cronologias e dos anais (no sentido puro do termo)”.⁴³³ Os anais inseridos no início de cada capítulo em *A História* marcam um gesto político violento, caso sejam compreendidos como recurso que realiza não uma dialética entre vida e História, mas que relaciona uma vida matável e o fim da História. Pasolini, no artigo já citado, sente-se incomodado com

⁴²⁹ BADIOU, Alain. *O século* (2007, p. 98).

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 99.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 99.

⁴³² BARTHES, Roland. “**O discurso da História**”. In: *Idem. O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁴³³ *Ibidem*, p. 175.

algumas repetições de informações colocadas nas manchetes dos capítulos e depois retomadas dentro de alguns deles. No ano de 1945, lemos a seguinte informação na manchete do mês de agosto:

O Japão não dá a menor importância ao ultimato dos Estados Unidos. No dia 6 de agosto os Estados Unidos lançam no Japão – na cidade de Hiroxima – a primeira bomba atômica. [...] Com a rendição incondicional do Japão, terminou a Segunda Guerra Mundial. [...] Começa então a se definir entre as duas esferas opostas da Europa, mesmo durante a disputa, a *Cortina de Ferro*, que pretende salvaguardar o Oriente do contágio ocidental, e vice-versa, como se fosse um muro de separação de dois hospitais contíguos.⁴³⁴

E no primeiro capítulo desse mesmo ano, lemos: “Enquanto isso no mês de agosto, o Japão também assinava a rendição total após o lançamento da bomba atômica sobre as cidades de Hiroxima e Nagasáqui”,⁴³⁵ e mais adiante:

Assim, estava terminada a Segunda Guerra Mundial. No mesmo mês de agosto, os Três Grandes – os senhores Churchill, Truman e o camarada Stálin – reuniam-se em Postdam para definir a paz, ou seja, para definir os limites recíprocos de seus impérios. O Eixo Roma-Berlim e o Tripartido tinham desaparecido. Nascia a Cortina de Ferro.⁴³⁶

Pasolini vê nesse gesto aquilo que desmonta o ato mais radical entre a separação do discurso da História, sem significação, e o discurso da vida já sacrificada⁴³⁷: “Tecnicamente a Morante não se deu conta de que nos capítulos dessa parte do livro não devia repetir, quase

⁴³⁴ MORANTE, Elsa. *A História* (1981, pp. 346-347).

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 357.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 358.

⁴³⁷ Giorgio Agamben discute a coexistência de forças no estado de exceção: “No mesmo passo que se afirma a biopolítica, assiste-se, de fato, a um deslocamento e a um progressivo alargamento, para além dos limites do estado de exceção, da decisão sobre a vida nua na qual consistia a soberania. Se, em todo Estado moderno, existe uma linha que assinala o ponto em que a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte, e a biopolítica pode deste modo converter-se em tanatopolítica, **tal linha não mais se apresenta hoje como um confim fixo a dividir duas zonas claramente distintas**”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 128.

mecanicamente, aquilo que vem exposto nas manchetes informativas entre um capítulo e outro. A incomunicabilidade entre capítulos e manchetes, para ser poética, deveria ser radical”.⁴³⁸

Ainda no artigo “**A alegria da vida – a violência da História**”, como já informado anteriormente, Pasolini divide *La Storia* em três livros. Importante citarmos a passagem em que lemos a sua posição:

De fato, não existe dúvida que o grande livro se divide pelo menos em três livros magmaticamente fundidos entre eles: o primeiro destes é lindíssimo – é extraordinariamente lindo – basta dizer que me ocorreu de lê-lo bem no meio de uma releitura dos “Irmãos Karamazov” e que se matinha admiravelmente a comparação. O segundo livro, ao contrário, está completamente ausente, não é nada mais do que um amontoado de informações sobrepostas desordenadamente, quase, podemos dizer, sem pensar em si mesmo; o terceiro livro é lindo, apesar de um pouco descontínuo e com muitas recaídas na confusão um pouco presunçosa do livro do meio.⁴³⁹

O primeiro e o último livro, que Pasolini qualifica respectivamente como “lindíssimo” e “lindo”, narram justamente os acontecimentos em que a morte se apresenta como protagonista. Embora o escritor nomeie o último como o “livro das mortes”, pois é ali que se dá a morte de Ninnarieddu, de Davide Segre, de Useppe e de Ida, personagens principais, poderíamos dizer que o primeiro livro também poderia se chamar assim, igualmente como todo o livro.

Segundo Cesare Garboli, a estratégia política da escritora é reduzir essa tensão existente a zero: “Acredito que muito mais interessante seja o propósito rigoroso de Elsa Morante, quando alarga a sua tensão emotiva diante dos acontecimentos históricos até reduzi-la, intelectualmente e moralmente, a zero”.⁴⁴⁰ Em outra passagem, Garboli destaca a relação entre pessoas e animais, que se apresenta a todo instante na narrativa, com o intuito de enfatizar que ambos possuem um destino insignificante: “O destino das pessoas não é diferentes daquele

⁴³⁸ PASOLINI, Pier Paolo. “**La gioia della vita: la violenza della storia**”, *Tempo*, Roma, 26 julho 1974, p. 77.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁴⁰ GARBOLI, Cesare. *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante* (1995, p. 185).

dos animais, são todos tais como os sonhos e os judeus deportados: perdem-se, terminam no nada”.⁴⁴¹ Os dois significantes “zero” e “nada” são fundamentais. A potência dessa narrativa está na possibilidade de fazer experiência com uma dimensão negativa: *a História é um vazio*.

Em *Categorie Italiane: studi di poetica* (1996), Giorgio Agamben escreve um pequeno ensaio, intitulado “**Il congedo della tragedia**” (A despedida da tragédia). O filósofo questiona se há redenção em relação à pena instaurada na linguagem, e tal reflexão parte, na verdade, de uma confissão que Agamben toma de Ingeborg Bachmann: “A linguagem é a pena. Nela todas as coisas devem entrar e transcorrer segundo a medida da sua culpa”.⁴⁴² O filósofo, no entanto, argumenta que para Elsa Morante não há solução, pois a pena da linguagem não possibilita nenhum tipo de redenção. Ele, ao comentar com a escritora italiana que estava escrevendo o livro *A linguagem e a morte*, foi interpelado pelo comentário da amiga: “A linguagem e a morte? A linguagem é a morte!”⁴⁴³

Maurice Blanchot, em 1949, escreve “**A literatura e o direito à morte**”, publicado em *A parte do fogo*⁴⁴⁴. O texto traz uma espécie de reflexão antagônica sobre os antagonismos da literatura, ou poderíamos dizer de outra forma: o ensaio monta zonas de coexistências necessárias para se pensar o imaginário produzido pela literatura. Assim, a morte e o nada são dois dispositivos que realizam o gesto paradoxal e circular da própria literatura, em que, ao mesmo tempo, as ausências deflagram as presenças, e onde, mais uma vez, as presenças possibilitarão outras ausências. Blanchot ressalta, por exemplo, a ambivalência da linguagem literária:

A literatura se vê na Revolução, nela se justifica e, se foi chamada de Terror, é porque tem realmente como ideal esse momento histórico em que “a vida carrega a morte e se mantém na própria morte” para dela obter a possibilidade e a verdade da palavra. Essa é a “questão” que procura se realizar na literatura e que é o seu ser. A literatura

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 186.

⁴⁴² AGAMBEN, Giorgio. *Categorie Italiane: studi di poetica*. Venezia: Marsilio Editori, 1996, p. 136.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 136.

⁴⁴⁴ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

está ligada à linguagem. A linguagem é ao mesmo tempo tranquilizadora e inquietante.⁴⁴⁵

Essa relação móvel da linguagem, interior à própria linguagem, destitui esse dualismo entre vida (supostamente tranquilizadora) e morte (claramente inquietante), pois a vida passa a ser tão inquietante quanto a morte, e esta passa a ser tão tranquilizadora quanto a vida. No interstício entre essas bipolaridades encontra-se a ficção. Por isso, as escrituras de Macedonio Fernández e de Elsa Morante não se encontram distante das coisas, causando uma ilusão e um sentimento de segurança no leitor, e a sua linguagem não é a passagem mimética da realidade para a ficção.

Michel Foucault, em “**Distância, aspecto, origem**” (1963), chama a nossa atenção para o indício de que “não há ficção porque a linguagem está distante das coisas”,⁴⁴⁶ ou seja, a linguagem é essa distância, esse vazio, essa translação que monta uma série temporal não linear. Assim, por mais que a História deseje impor a linearidade dos acontecimentos (com seus anais), a voz das personagens (esses pequenos nada) indica outras temporalidades, tão anacrônicas quanto a Voz da linguagem.

É nessa linha tênue entre vida e morte, ou entre ficção e linguagem, que a escritura de Elsa Morante parodia a própria ficção. Agamben, no ensaio “**Paródia**”, em *Profanações*⁴⁴⁷, argumenta:

A paródia tece relações especiais com a ficção, que constitui desde sempre a contrassenha da literatura. À ficção – de que Morante sabe ser mestra – é dedicada uma das poesias mais belas de *Álibi*, que enuncia sinteticamente o tema musical: “*di te finzione ni cingo, fatua veste...*” [...] E é sabido que, para Pasolini, a própria língua

⁴⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 310.

⁴⁴⁶ FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 69.

⁴⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. Na Semana de Letras, ocorrida na UFSC, em 2010, apresentei o trabalho “**A paródia como gesto em Elsa Morante**”, em que discutia a questão da paródia em *A ilha de Arturo* (1957).

de Morante é pura ficção (“[Ela] finge que o italiano existe”).⁴⁴⁸

Agamben, assim, retoma algo que ele já tinha esboçado como tema preponderante na escritura de Elsa Morante, no ensaio “Il congedo della tragedia”:

Em *Alibi*, aquela extraordinária seleção de poemas que, no momento da sua publicação, em 1958, passou quase inobservada é, ao contrário, um dos grandes livros de poesia italiana do pós-guerra, há um poema que possui uma chave preciosa para o mundo fantástico de Elsa. É aquele que se intitula *À Fábula*.⁴⁴⁹

Interessante ler a estratégia ambivalente que se dá nesse poema, pois ao mesmo tempo em que é uma dedicatória à fábula, por sua vez, convoca a própria ficção:

À Fábula

De ti, Ficção, visto-me,
vestimenta fugaz.
Trabalho-te com áureas plumas
que vesti antes de ser fogo
a minha grande estação defunta
para transformar-me em fênix resplandecente!

O ferrão é ardente, a tela é fumaça.
Consumida entre os seus anéis de ouro
jaz a vaidosa mão

⁴⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, 2007, p. 46. Pier Paolo Pasolini, no artigo “**Novas questões linguísticas**”, publicado primeiramente em *Rinascita*, nº 51 (26 de dezembro de 1964), e que será lido em várias cidades italianas, destaca: “Muito particular é a relação de Elsa Morante com o italiano médio: ela ocupa, por assim dizer, todos os níveis acima da linha média, desde o nível que tange a língua mediana, até o excelso ocupado pelos escritores de estilo *sublimis*. Morante aceita, de fato, o italiano enquanto corpo gramatical ou sintático místico, prescindindo da literatura. Ela põe a gramática em contato direto com o espírito. Não tem interesses estilísticos. **Finge que o italiano existe**, e que é a língua que o espírito lhe propõe neste mundo para se exprimir. Ignora todos os seus elementos históricos, seja enquanto língua falada ou língua literária, e só lhe colhe o absoluto. Portanto, também o seu italiano é pura ficção.” PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini. Escritos (1957-1984)*. Tradução Nordana Benetazzo. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986, p. 21 (grifo nosso).

⁴⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações* (2007, p. 136).

mesmo se no jogo de *m'ama non m'ama*
na resposta celeste
me dissimulo.⁴⁵⁰

Outro poema emblemático é *Ai personaggi* [Às personagens]. Agamben poderia ter citado este poema como complementar ao poema *Alla favola*, que ele cita nos dois ensaios, aqui, já mencionados. O filósofo, em uma carta a Elsa Morante, de 1 de outubro de 1974, comentando o livro *La Storia*, que tinha sido publicado naquele mesmo ano, escreve:

Cara Elsa,

escrevo-lhe em atraso porque, por várias razões, terminei há pouco tempo a leitura do seu livro, mas, sobretudo, porque você é um daqueles raros escritores sobre o qual é difícil falar, não porque faltem coisas para dizer, mas por uma confusa e forte consciência que apenas a gratidão e a alegria podem tornar-se uma resposta adequada. Essa impressão me surgiu, sem exceção, de todos os seus livros (justamente hoje eu reencontrei, entre os meus livros que ficaram em Roma, os poemas de *Alibi*, que você diz serem brincadeiras sem importância, mas que têm uma graça e uma riqueza tão forte que sem eles o mundo seria mais escuro e triste), assim como a encontro, porém de modo diferente, neste último livro. Por isso, você irá me perdoar se o meu discurso se limita apenas a um ponto, que pode até mesmo parecer exterior ao livro, mas que é a única coisa, para além da gratidão e da alegria, que acredito poder lhe falar, sem desprezar um encontro futuro em que possamos conversar. Se o seu livro é único e milagroso, é também porque nele foi realizada uma descida no mundo das criaturas de que não há exemplo na literatura deste século (por isso, cada objeção em relação à realidade e à

⁴⁵⁰ MORANTE, Elsa. “*Alla Favola*”. In: *Idem. Alibi*. Milano: Longanesi, 1958. “Di te, Finzione, mi cingo, / fatua veste. / Ti lavoro con l’auree piume / che vesti prima d’esser fuoco / la mia grande stagione defunta / per mutarmi in fenice lucente! / L’ago è rovente, la tela è fumo. / Consunta fra i suoi cerchi d’oro / giace la vanesia mano / pur se al gioco di m’ama non m’ama / la risposta celeste / mi fingo”.

autenticidade das suas personagens é tola e passa lateralmente pela questão). E, no entanto, é realmente esse milagre que torna o seu livro, de algum modo, uma cidade fechada, uma espécie de paraíso perdido, em que é difícil entrar sem a sensação de ceder a uma ilusão. Acredito que a razão dessa dificuldade esteja em algo fundamental que diz respeito à esfera que, por comodidade, poderia definir "criatural". Chamo criatura tudo aquilo que está, naturalmente e sem esforço algum, contido em Deus, e que, antes que a peste burguesa o destruísse, se identificava com o povo, caso possamos dizer que todo povo autêntico está naturalmente em Deus. Pois bem, eu acredito que essa dimensão foi retirada como possibilidade de salvação e de conhecimento porque nós a destruímos, fora de nós, mas também, em primeiro lugar, dentro de nós. (A destruição dos povos e a sua transformação em massa é, talvez, o maior crime do nosso tempo, o único pelo qual não existirá perdão). Para retomar a frase de Lucas que é, parece-me, a chave poética profunda do livro, eu acredito que assim como peca de blasfêmia o "sábio", que acredita possuir o caminho exotérico e individual a Deus, de modo análogo (mesmo se infinitamente menor) peca quem procura Deus ali onde não é mais lícito procurá-lo, ou seja, no caminho das criaturas. Em outras palavras, eu acredito que tanto a vida do "sábio" quanto aquela do "pequeno" foram aniquiladas, e o problema mais angustiante do nosso tempo é, de fato, aquele de reconstruir o pacto com Deus, sem passar nem pela inteligência do sábio, nem pela inocência da criatura. Naturalmente eu não sei qual possa ser um terceiro caminho e nem mesmo sei se ele existe; mas sei que é de você e de pouquíssimas outras pessoas no mundo que pode vir uma ajuda durante essa busca. Desculpe-me, querida Elsa, se fui impreciso. Queria, quando nos encontrarmos, me expressar melhor diante de você. Porque eu conservo intacto dentro de mim, desde o primeiro dia em que a vi, o reconhecimento por quem me mostrou pela primeira vez, em carne e sangue, o quanto é maravilhosa e terrível a tarefa de uma

existência consagrada em cada momento da Realidade. Abraço-a afetuosamente, Giorgio.⁴⁵¹

Aquilo que Agamben nomeia como *criatural*, preferimos chamar de *figural*, e talvez esse seja o terceiro caminho que a sua escritura nos propõe. Há uma diferença entre *criatura* e *figura*: a primeira é resultado de um Deus criador, enquanto a segunda não “deriva” de uma origem. E quando falamos em *figurar*, tal como discutimos anteriormente, falamos também em *desfigurar*, ou seja, as personagens das narrativas de Elsa Morante não são apenas desfiguradas pela ameaça desfigurante de uma realidade que sofre os efeitos da bomba atômica, mas também elas *se figuram* e *se desfiguram* no movimento que não as quer ancoradas numa realidade específica. Em última análise, essas personagens abrem um abismo que é tão misterioso quanto familiar. Elas são uma espécie de *rastro*, tal como lemos no poema abaixo:

Às personagens

Vocês, Mortos, magníficos hóspedes, me acolhem
nas suas moradias reais,
nos seus livros minúsculos
folheados graciosamente para mim.

Eu sei: eu, mulher boba e bárbara,
nada mais do que sua súdita e serva.
Mas também a fita de ouro dos seus
atos, e arrogantes amores,
orna o meu rosto servil,
ó Sultões indolentes.

Sou apenas uma abelha paraninfa
entre vocês, flores extraordinárias e ocultas.
Mas sobre os meus efêmeros élitros,
também vaga um rastro restante
do seu pólen celeste.
E o seu mel
é todo meu!⁴⁵²

⁴⁵¹ MORANTE, Elsa. *L'amata: lettere di e a Elsa Morante*. Torino: Einaudi, 2012, pp. 515-516.

⁴⁵² MORANTE, Elsa. “**Ai personaggi**”. In: *Idem, Alibi*. Milano: Longanesi, 1958. “Voi, Morti, magnifici ospiti, m'accogliete / nelle vostre magioni regali, i

Os dois poemas estão presentes no romance *Menzogna e sortilegio*,⁴⁵³ o primeiro abre o romance, sendo dedicado a Anna, uma das personagens. O segundo abre a primeira parte do livro, que é dividido em seis partes, mais a introdução. Elsa Morante mostra-se consciente desse jogo ambíguo instaurado pela linguagem literária, pois o gesto de colocar no livro os dois poemas, um logo em seguida ao outro, opera uma *translação* de sentidos. Elsa Morante, ao dizer para Agamben que “a linguagem é a morte”, estaria elaborando uma premissa não diferente daquela de Maurice Blanchot: “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmorona no absurdo e no nada”.⁴⁵⁴

Assim, retomando a questão: “A *origem determina a sobrevivência ou a sobrevivência é a desconstrução da origem?*”. Se a origem não significa gênese, mas, ao contrário, provém da relação do vir-a-ser e da extinção, e se, ao mesmo tempo, a sobrevivência é um mecanismo de anacronização da História, então a tarefa que nos resta é destacar a complexidade do processo, para que possamos tomar uma decisão, em que está presente uma leitura estética e ética. E para conseguirmos assumir uma posição ética nesse percurso é necessário perceber que as cinzas continuam sendo produzidas, e por isso mesmo a exigência de uma coexistência entre forças, *a priori*, antagônicas.⁴⁵⁵ No entanto, isso não significa apaziguamento. Por isso mesmo, há a

vostri miniati volumi / sfogliate graziosamente per me. / Lo so: io, donna sciocca e barbara, / non altro che suddita e ancella a voi sono. / Ma pure il nastro d'oro delle vostre / imprese, e arroganti amori, / orna la mia fronte servile, / o Sultani infingardi. / Altro io non sono che pronuba ape / fra voi, fiori straordinari e occulti. / Ma sulle effimere mie elitre / pur vaga una traccia rimane / del vostro polline celeste. / E il vostro miele / è tutto mio!”.

⁴⁵³ MORANTE, Elsa. *Menzogna e sortilegio*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1948.

⁴⁵⁴ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 312.

⁴⁵⁵ Este parece ser o gesto de Pier Paolo Pasolini ao escrever o poema “**Le cenere di Gramsci**”, em que lemos uma espécie de confronto com os moralismos seja de direita, seja de esquerda, na Itália. Citamos um fragmento do poema: “Ancora di passioni / sfrenate senza scandalo son arse / le ossa dei miliardari di nazioni / più grandi; ronzano, quasi mai scomparse, / le ironie dei principi, dei pederasti, / i cui corpi sono nell'urne sparse / inceneriti e non ancora casti”. [...]. PASOLINI, Pier Paolo. *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti, 2010, p. 52.

necessidade de se buscar o pensamento ambivalente desses antagonismos. É através do confronto entre essas forças que surge o terceiro elemento. Agamben destaca a importância da sobrevivência, ao se referir ao poder soberano, que *faz morrer e deixa viver*, enquanto que o biopoder moderno *faz viver e deixa morrer*, compreendendo que “entre as duas fórmulas insinua-se uma terceira, que define o caráter mais específico da biopolítica do século XX: já não *fazer morrer*, nem *fazer viver*, mas *fazer sobreviver*”.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, p. 155, 2008.

. Prólogo [ao que sobrevive]

Escrever cartas é, ao mesmo tempo, um gesto de presença e de ausência, de proximidade e de distância. Nas cartas há tanto uma *inscrição* quanto um *apagamento* daquele que escreve, pois na escritura restam os vestígios dessa presença ausente. O destinatário, por sua vez, acolhe esse acontecimento de maneira especial: ele se insere nessa distância e nessa presença que é a escritura proveniente do outro.

Escrever cartas é também se colocar *na espera da espera*, pois se espera a chegada da carta ao destinatário, assim como se espera a carta que, talvez, seja escrita e enviada de volta ao remetente. Ou seja, na espera da espera há uma translação de figuras, o que era remetente se torna destinatário e vice-versa: apaga-se uma origem nesse movimento ambivalente. No entanto, nesse percurso também há sempre possibilidade de *desvios* e de *acazos*.

“Ela não esperava, ele não esperava. Entre eles há, sem dúvida, a espera”.⁴⁵⁷ Certo dia, um deles decide escrever uma carta ao outro, na qual dizia:

Nós, caminhantes inquietos do mundo, no qual habitamos por um brevíssimo instante, trazemos ao nosso lado dois conselheiros que triunfam de modo alternado em nossas decisões: o coração e a cabeça. Prometemo-nos uma e mil vezes dedicar algum de nossos dias breves a escutá-los atentamente; esperamos ter, de uma vez por todas, uma conversa demorada com ambos, para que possamos, depois de ter escutado os seus vários argumentos, decidir irrevocavelmente pelo coração, ou pela cabeça. Porém, esse dia não chega; não temos descanso, não podemos dispor de uma hora, de um minuto. Precipitados na violenta corrida humana, sob o estímulo dos mil interesses de cada dia, a conversa é adiada, sendo mais uma vez prorrogada. Impossível ficar imóvel. Cansados pelos trabalhos, ou pelos prazeres, não há tempo, não há trégua, nunca conseguimos possuir essa hora serena em que poderíamos olhar de frente o nosso destino, fundindo em um único instante o Passado e o

⁴⁵⁷ BLANCHOT, Maurice. *La espera el olvido*. Traducción Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2004, p. 28.

Futuro, adivinhando, ou suspeitando, pelo menos, aonde vamos. Por que a vida é assim? Quem poderá sabê-lo? O Universo tem aspectos muito lindos, odiosos e lancinantes, mas estes não conseguem nos surpreender...! Que sejam muitos os que vacilam! Nesse ponto, as palavras nada adiantam.

Mistério: mistério: mistério!

Alguns anos mais tarde, aquele que foi tocado por essa carta decide respondê-la, porém sem saber se quem a enviou ainda se encontra vivo, ou se ainda vive naquele endereço inscrito no envelope:

Confesso-lhe que tenho um enorme medo do amanhã. Também começo a ter vontade do mar. Ainda não sei o que vou fazer. Você sente confiança e procura se livrar de certas sombras, que são inconsistentes e que, no fundo, apenas existem em nós mesmos. Acredite, algumas de suas sombras são desse tipo, e a solidão faz com que elas aumentem de tamanho. Acredito que você não precise velar muito na vida, ou seja, não precisa esperar, a cada dia, o tempo que chega com uma espécie de rancor, com uma ânsia de acontecimentos e de soluções. É necessário, talvez, entregar-se a uma espécie de sono, deixando-se viver, acreditando nas coisas que são [xxx] verdadeiras e que amadurecem fatalmente por si mesmas, caso não sejam buscadas com voracidade e raiva: o trabalho e o amor. O primeiro, talvez seja a coisa mais verdadeira, e caso acredite nele, sem pressa e sem frenesi, sempre terminará mantendo as suas promessas. O segundo chega, mas procurá-lo é inútil, e desejá-lo também, e o seu não foi amor. A solidão e o pensamento voltado a ele lhe deram essa fisionomia [xxx xxx xxx xxx] que você adquiriu, criando raízes como se fosse um mal. Basta um ato de vontade para se curar dessas coisas. A realidade é diferente; está em nós, mas não como um mal, como um fim, ou como um descanso. E é inútil percorrer o mundo, acredito, procurando-a alhures, ao contrário de buscá-la em nós mesmos. O espaço das coisas materiais não é o nosso verdadeiro espaço. [...] Eu não consigo encontrar o meu lugar, nem no sentido material, nem

naquele espiritual. Assim, o que estou dizendo tem um valor relativo. Mas há muito tempo, observando os seus comportamentos tanto de perto quanto de longe, eu queria lhe dizer isso.

No arquivo da correspondência daquele que escreveu a primeira carta, aqui citada, lemos outra, sem data e lugar, que traz uma espécie de confissão: “Muitas das minhas cartas não chegam, porque omito o envelope, as datas, ou o texto. Isso me deixa tão cansado que pediria para que você viesse ler a minha correspondência em casa.” Em uma carta daquele que escreveu a segunda correspondência, lemos: “De fato, sofro, a meu ver, de psicose de correspondência, isto é, o ato de escrever uma carta é, para mim, uma angústia intolerável. Gosto, ao contrário, de receber cartas, e especialmente as suas, porque são cartas cheias de graça.” Há entre essas escrituras *semelhanças dissemelhantes*? Poderíamos dizer, do mesmo modo, que há analogias entre elas?⁴⁵⁸ Será que, de fato, as analogias buscam precisamente pontos de semelhanças entre coisas e seres diferentes? Relações analógicas buscam apenas similaridades no dissimilar? E se pensássemos o procedimento analógico como um dispositivo ambivalente, em que semelhanças e dissemelhanças surgem nessa relação *díspar*?

A analogia relaciona termos provenientes de ambientes heterogêneos. No entanto, aquilo que se coloca em relação não se torna objeto de uma comparação, buscando semelhanças a partir da natureza dos seus elementos, mas muito mais tem por objetivo pensar e confrontar o gesto realizado no interior da própria relação. Portanto, a analogia procura encontrar pontos de insurgência que se mostram ora semelhantes em suas dissemelhanças, ora dissemelhantes em suas semelhanças. A aproximação de elementos díspares e distantes produz uma espécie de aproximação nessa mesma distância e vice-versa, ou seja, ela produz ambivalências. A intersecção entre essas

⁴⁵⁸ *Envelopes*: aqui, abre-se um jogo. Citaremos as referências dos fragmentos dessas cartas sem, no entanto, indicá-las precisamente, cabendo ao leitor armar suas *translações* de leituras através de suas montagens. MORANTE, Elsa. “**Carta de Elsa Morante a Luisa Fantini, 20/05/1937**”; “**Carta de Elsa Morante a J. Rodolfo Wilcock, 19/08/1965**”. In: *Idem. L’amata: lettere di e a Elsa Morante*. Torino: Einaudi, 2012, pp. 51-52; p. 490, respectivamente. FERNÁNDEZ, Macedonio. “**Carta de Macedonio Fernández a Jorge Luis Borges, s/d**”; “**Carta de Macedonio Fernández a Angela Del Mazo de Touzad, 16/05/1904**”, In: *Idem. Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 18; p. 234, respectivamente.

temporalidades distintas abre um interstício, em que forças contrárias atuam de maneira ambivalente, sem se anularem. Nessa zona neutra, abre-se um espaço à invenção, em que podemos ler as *semelhanças dissemelhantes*. E através dessa leitura, em que no lugar da origem temos uma mancha, se atribui à analogia a tarefa fundamental de montar relações entre textos, experiências e mundos. As leituras, aqui, entre as escrituras de Elsa Morante e de Macedonio Fernández, não são nem indutivas (do particular ao geral), nem dedutivas (do geral ao particular), mas ambivalentes, em que se busca neutralizar radicalmente a dicotomia entre o geral e o particular. Nosso desafio, portanto, foi o de mover um pensamento inventivo, e não aquele que tem por prioridade uma espécie de vontade de verdade.

Ler as escrituras de Elsa Morante e de Macedonio Fernández a partir do risco que está sempre presente na iminência da catástrofe da *correspondência*: este foi o nosso desafio nesta tese. Nesse percurso, portanto, compreendido, de fato, como acontecimento, procuramos relacionar os conceitos de *escritura*, de *paródia* e de *figura*, com o intuito de investigar o gesto *estético* e *ético* das suas poéticas. Nosso propósito, em última análise, foi ler esses conceitos como *cifras*, lidas – e não *decifradas* – através de *paragens* e de *passagens*, onde o leitor, do mesmo modo, é provocado a realizar translações de sentidos. Aliás, nesses movimentos, tanto o leitor quanto a leitura *se figuraram* e *se desfiguraram*? Esta tese se realizou como uma estratégia de *destituição* das leituras que nos impõem marcos fundacionais. Literatura, por outro lado, é *destituição*: aqui, neste sentido, não há constituição de um eu que escreve, mas, sim, de uma *biografia* de *leituras disparatadas* que se inscreveram em seu corpo com o intuito de fazê-lo *transladar*. Portanto, poderíamos dizer que se há vida, nesta tese, é porque também existe morte, e se há *correspondência* entre elas é porque existem, analogamente, *sobrevivências* entre uma e outra: *ambivalências*.

“*Quedaremos, pues, en que algún beneficio puede extraerse de lo mejor que se ha escrito. ¿Qué es lo mejor que se ha escrito? Lo que ha sobrevivido mucho*” - “In realtà la vita non è che la morte, preparata con cura quasi artistica”.⁴⁵⁹

Aqui, encontra-se apenas o gesto de um começo: começar algo é o melhor amparo da felicidade possível.

⁴⁵⁹ FERNÁNDEZ, Macedonio. “El libro para si mismo”. In: *Idem. Teorías* (1974, p. 105) – MORANTE, Elsa. *Diario 1938* (1989, p. 49).

- **Bibliografia geral**

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009.

_____. *Categorie Italiane: studi di poetica*. Venezia: Marsilio Editori, 1996.

_____. *Signatura Rerum: sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

_____. "A imanência absoluta", In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Tradução Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

_____. "La festa del tesoro nascosto". In: *Idem. Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*. Roma/Bari: Editori Laterza, 2010.

_____. *O que resta de Auschwitz*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGUILAR, Gonzalo, "Macedonio Fernández: modos de aparición y ausencia", In: JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina – Macedonio*. 1. Ed. Emecé Editores. Buenos Aires: 2007.

ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Tradução Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

ANTELO, Raúl (Org.). *Oliverio Girondo: Obra Completa*. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999.

_____. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. “As imagens como força”, *Crítica Cultural*, Florianópolis, vol. 3, n. 2, jul./dez. 2008.

_____. “Acaso, acidente”, In: LIMA, Manoel Ricardo de. *Quando todos os acidentes acontecem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Fra Angelico*. Genève: Skira, 1955.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

ASTRADA, Carlos. *Tierra y Figura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007.

ATTALA, Daniel. *Macedonio Fernández, lector del Quijote: con referencia constante a J. L. Borges*. Buenos Aires: Paradiso, 2009.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BADIOU, Alain. *O século*. Tradução Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Idéias & Letras, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARDINI, Marco. *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*. Pisa: Nistri-Lischi, 1999.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A preparação do romance*, vol. I. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. “Le Collège de Sociologie”. In: *Idem. Œuvres complètes*, vol. II. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *O ânus solar*. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena editora, 1985.

_____. “L’Archangélique”. In: *Idem. Œuvre complètes*, vol. III. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *A experiência interior*. Tradução Celso Libânio Coutinho; Magali Montagné; Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. *Il Morto*. Traduzione Eugenio Ragni. Roma: Gremese editore, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. “De l’essence du rire”. In: *Idem. Œuvres*. Paris: Pléiade, 1956.

BENJAMIN, Walter. “Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem dos Homens”. In: *Idem. Escritos sobre Mito e Linguagem*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/34, 2011.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Tradução Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Kafka*. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1987.

_____. *Œuvres*, vol. II. Paris: Gallimard, 2000.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Correspondance 1929-1940*. Gershom Scholem e Theodor Adorno (Org.). Traduction de Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979.

BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. Tradução Francisco Degani; Patrícia de Cia e Doris N. Cavallari. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

_____. “Dieci punti sul Novecento Italiano”. In: *Idem. Casi Critici: dal postmoderno alla mutazione*. Macerata: Quodlibet, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d’Água, 1984.

_____. *La espera el olvido*. Traducción Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2004.

_____. *El paso (no) más allá*. Traducción Cristina de Peretti. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.

_____. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *L'amicizia*. Traduzione Rosanna Cuomo e Monica Ghidoni. Genova, Milano: Casa Editrice Marietti, 2010.

_____. “O diário íntimo e a narrativa”. In: *Idem. O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOLTANSKI, Christian. “Boltanski y el lugar del artista”. Entrevista com Diana Wechsler, publicada no caderno de divulgação da mostra *Boltanski Buenos Aires*, 2012 (12 de outubro/16 de dezembro), Buenos Aires.

BONNEFOY, Yves. *Lo Improbable*. Traducción Silvio Mattoni. Córdoba: Alción Editora, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos, com um prólogo de prólogos (1975)*. Tradução Josely Vianna Batista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre a filosofia e outros diálogos*. Organização e tradução John Lionel O’Kuinghttons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009.

BUENO, Mónica (Comp.). *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris : Éditions Pierre Belfond, 1967.

_____. “Ocho años de lecciones de natación”. In: *Idem. Conversando con Marcel Duchamp*. Traducción Damián Ortega. Ciudad de México: Alias, 2010.

_____. “Una ventana hacia otra cosa”. In: *Idem. Conversando con Marcel Duchamp*. Traducción Richard Moszka, Manuel Rocha. Ciudad de México: Alias, 2010.

CAILLOIS, Roger. *Nel cuore del fantastico*. Traduzione Laura Guarino. Milano: Abscondita, 2004.

CATELLI, Nicola. *Parodiae Libertas: sulla parodia italiana nel Cinquecento*. Milano: FrancoAngeli, 2011.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática e Instituto Moreira Salles, 1999.

CHASTEL, André. *El gesto en el arte*. Traducción María Condor. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

COLANGELI, Silvia. “La carezza di Elsa: riflessioni su *Diario 1938*”, *Nuovi Argomenti*, n. 57. Roma: Mondadori, 2012.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1984.

CROCE, Benedetto. “A Literatura comparada”. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada-Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972.

DARIO, Rubén. “Mallarmé. Notas para un ensayo futuro”. In: *Idem. El Sol del Domingo*. Buenos Aires, nº 3, 18 set. 1898.

DE LA SERNA, Ramón Gómez. “La silueta de Macedonio Fernández”, *Sur*, año VI, n. 28. Buenos Aires, janeiro de 1937.

DEL BARCO, Oscar. “Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento”. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición Crítica, Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (coord.). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal 2006.

DERRIDA, Jacques. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996.

_____. *Il sogno di Benjamin*. Traduzione Graziella Berto. Milano: Bompiani, 2003.

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

_____. “Como si fuese posible, (whitin such limits)”, *Revue Internationale de Philosophie*, n. 3, (1998), traducción Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Edição digital de *Derrida en castellano*. Acesso em: 22/02/2011. Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida_im_posible.htm>.

_____. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. *Breve storia della menzogna*. Traduzione Michele Bertolini. Roma: Alberto Castelvechi Editore, 2006.

_____. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. Tradução Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Il sogno di Benjamin*. Traduzione Graziella Berto. Milano: Bompiani, 2003.

DESCARTES, René. “Méditations”, In: *Idem. Œuvres et Lettres*. Textes présentés par André Bidoux. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1941.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “**L’anachronisme fabrique l’histoire: sur l’inactualité de Carl Einstein**”, *Études germaniques*, LIII, I, 1998.

_____. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Traduzione Stefano Chiodi. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

_____. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Traducción María Dolores Aguilera. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

_____. *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*. Paris: Flammarion, 1990.

_____. *L'immagine aperta: motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Traduzione Marta Grazioli. Milano: Bruno Mondadori, 2008.

_____. *La conoscenza accidentale: apparizione e sparizione delle immagini*. Traduzione Chiara Tartarini. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

EINSTEIN, Carl. *Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Traducción María Dolores Ábalos, Carmen Alcalde Aramburu. Madrid: Editorial Lampreave, 2008.

ESPOSITO, Roberto. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi, 2007.

FATONE, Vicente. "El reloj de las horas en blanco", *El Mundo*, Buenos Aires, 29 de abril de 1943.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición Crítica, Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (coord.). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX 1997.

_____. *Todo y Nada*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

_____. *La materia del nulla*. Traduzione Gianni Guadalupi e Marcelo Ravoni. Parma/Milano: Franco Maria Ricci editore, 1974.

_____. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

_____. *Teorías*. Obras Completas. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

_____. *Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. *Tudo e Nada*. Organização e tradução Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.

_____. *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

_____. “Evar Méndez”, *Proa*, año II, n. 6, Buenos Aires, enero de 1925.

_____. “Tantalia: el Mundo es de inspiración tantálica”. In: *Idem. Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

FERRARIS, Maurizio. *L'immaginazione*. Bologna: Il Mulino, 1996.

FERRO, Roberto. *Da Literatura e dos Restos*. Tradução Jorge Wolff; Apresentação Raúl Antelo. Florianópolis: Edufsc, 2010.

FOFI, Goffredo. “Il mondo di Elsa: in quei ragazzini tutte le speranze della Morante”, *La Repubblica*, Roma, 14 de julho de 2012.

FORTINI, Franco. “Elsa Morante grande e solitaria”. *Corriere della sera*, Milano, 14 nov. 1982.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução Inês Auran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. "Nietzsche, a Genealogia, a História". In: *Idem. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREUD, Sigmund. "Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade". In: *Idem. Obras psicológicas completas*. Edição Standard Brasileira, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARBOLI, Cesare. "Il mondo salvato dai ragazzini". In: *Idem. Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi, 1995.

GARCÍA, Germán Leopoldo. *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Atuel, 1996.

GINZBURG, Natalia. "I personaggi di Elsa", "Corriere Letterario", *Corriere della Sera*, Milano, 21, luglio, 1974.

GIRONDO, Oliverio. *A pupila do zero*. Tradução Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1995.

GIVONE, Sergio. *Storia del nulla*. Roma/Bari: Editori Laterza, 2006.

GUIDOTTI, Gloria. "L'intraducibile della *Storia* di Elsa Morante nella Spagna del 1976", *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 11, Madrid, 2004.

HAMACHER, Werner. *Lingua Amissa*. Traducción Laura S. Carugati e Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2012.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Los libros sin tapas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. “Ironie et parodie: stratégie et structure”, *Poétique*, 36, traduction Philippe Hamon, Paris, 1978.

JESI, Furio. *Letteratura e Mito*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1968.

_____. “Mito e immagine”, *Riga*, n. 31, Marco Belpoliti e Enrico Manera (Org.). Milano: Ed. Marcos y Marcos: 2010.

JITRIK, Noé. *El no existente Caballero*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis, 1975.

_____. (Org.). *Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976)*. Buenos Aires: Biblos, 1997.

_____. *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio*. Director del volumen Roberto Ferro. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

KRACAUER, Sigfried. “La fotografía”. In: *Idem. Estética sin territorio*. Traducción Vicente Jarque. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia; Consejería de Educación y Cultura; Fundación CajaMurcia, 2006.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.

_____. *Seminário, livro 7: a ética na psicanálise*. Tradução Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. “Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise”. In: *Idem. Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.

LIGHTBOWN, Ronald. *Mantegna*. Traduzione Mary Archer. Milano: Mondadori, 1986.

LISPECTOR, Clarice. “Brincar de pensar”. In: *Idem. A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. “Lembrança da feitura de um romance”. In: *Idem. A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita: diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LOJKINE, Patricia Eichel-. *Excentricité et humanisme: parodie, dérision et détournement des codes a la Renaissance*. Genève: Droz, 2002.

LONGHI, Roberto. “L’Angelico, non sempre al convento” (1955), *Critica d’Arte e Buongoverno, 1938-1969*. In: *Idem. Opere Complete*, vol. XIII. Firenze: Sansoni, 1985.

MARAINI, Dacia (Dir.). *Nuovi argomenti, Morante, un secolo: 100 anni dalla nascita di Elsa*, n. 57, Milano: Mondadori, 2012.

MILANO, Paolo. “Da nascita a morte e poi viceversa”, *L’Espresso*, Roma, 2 de junho de 1968.

MONTI, Daniela (a cura di). *Che cosa vuol dire morire*. Torino: Einaudi, 2010.

MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica*. Milano: Adelphi, 1987.

_____. *A História*. Tradução Wilma Feitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

_____. *Diario 1938*. Torino: Giulio Einaudi, 1989.

_____. *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*. Roma: Nottetempo, 2004.

_____. *Aracoeli*. Torino: Einaudi, 1982.

_____. *Alibi*. Milano: Longanesi: 1958.

_____. *Menzogna e sortilegio*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1948.

_____. *L'amata: lettere di e a Elsa Morante*. Torino: Einaudi, 2012.

_____. *Superman*, 1975, manoscritto, Biblioteca Nazionale, Roma.

_____. "Nota introduttiva". In: *Idem. Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino: Einaudi, 1971.

_____. "Una duplicità senza soluzione", *L'Europa Letteraria, artistica e cinematografica*, anno V, n. 25, Giancarlo Vigorelli (Org.), Roma, 1965.

NANCY, Jean-Luc. *Un Pensamiento Finito*. Traducción Juan Carlos Moreno Romo. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2002.

_____. *El intruso*. Traducción Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu Buenos, 2006.

_____. *Corpo Teatro*. Traduzione Antonella Moscati. Napoli: Edizioni Cronopio, 2011.

PARMIGGIANI, Claudio. *Una fede in niente ma totale*. Firenze: Le Lettere, 2010.

PASOLINI, Pier Paolo. *La Divina Mimesis*. Milano: Oscar Mondadori, 2006.

_____. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1991.

_____. "La gioia della vita la violenza della storia", *Tempo*, n. 30, Roma, 1974.

_____. *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. Tradução Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1986.

_____. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. A cura di Walter Siti e S. De Laude. Tomo I. Milano: Mondadori, 1999.

_____. *Il caos*. Roma: L'Unità/Editori Riuniti, 1981.

_____. "Il mondo salvato dai ragazzini", *Paragone*, Firenze, ottobre 1968, n. 224, aprile 1968, n. 230.

_____. *Lettere 1955-1975*. Torino: Einaudi, 1988.

_____. *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti, 2010.

PERNIOLA, Mario. *Desgostos*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Edufsc, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

PIGLIA, Ricardo (Ed.). *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2000.

PIÑERA, Virgilio. *Poesía y crítica*. México: Conaculta, 1994.

PRIETO, Julio. "Pro cosmética (diálogo con posos de café)". In: ATTALA, Daniel. *Macedonio Fernández, lector del Quijote*: con referencia constante a J. L. Borges. Buenos Aires: Paradiso, 2009.

RELLA, Franco. *Scritture estreme*. Milano: Feltrinelli, 2005.

_____. *Miti e figure del moderno*: letteratura, arte e filosofia. Milano: Feltrinelli, 1993.

_____. *Confini: la visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*. Bologna: Edizioni Pendragon, 1996.

_____. *Ai confini del corpo*. Milano: Garzanti, 2012.

_____. *La responsabilità del pensiero: il nichilismo e i soggetti*. Milano: Garzanti, 2009.

_____. “Amore e contesa”. In: HÖLDERLIN, Fredrich. *Edipo il tiranno*. Traduzione Tomaso Cavallo. Milano: Feltrinelli, 1991, p. 34.

STANCANELLI, Elena. “La ragazzina”, *Nuovi Argomenti, Morante, un secolo: 100 anni dalla nascita di Elsa*, n. 57. Milano: Mondadori, 2012.

VASARI, Giorgio. *Le Vite*. Torino: Einaudi, 1986.

VECCHIO, Diego. *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del Yo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

VIGORELLI, Giancarlo. “Gli anticonformisti che parlano di Dio”, *Tempo*, Milano, 18 giugno 1968.

VILELA, Yolanda (Org.). *Lacan, o escrito, a imagem*. Tradução Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

WACJMAN, Gérard. "A arte, a psicanálise, o século". In: VILELA, Yolanda (Org.). *Lacan, o escrito, a imagem*. Tradução Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ZAMBRANO, Maria. *Il sogno creatore*. Traduzione Vittoria Martinetto. Milano: Bruno Mondadori, 2002.

ZIGAINA, Giuseppe (a cura di). *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini*. Basilea: Balance Rief AS, 1984.

Bibliografia:

- ***De Elsa Morante***

MORANTE, Elsa. *Il gioco segreto*. Milano: Garzanti, 1941.

_____. *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, Torino, Einaudi 1942.

_____. *Menzogna e sortilegio*. Torino: Einaudi, 1948.

_____. *L'isola di Arturo*. Torino, Einaudi, 1957.

_____. *Alibi*. Milano: Longanesi 1958.

_____. *Lo scialle andaluso*. Torino: Einaudi, 1963.

_____. *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino: Einaudi, 1968.

_____. *La Storia*. Torino, Einaudi, 1974.

_____. *Aracoeli*. Torino, Einaudi, 1982.

_____. *Pro o contro la bomba atomica*. A cura di Cesare Garboli. Milano: Adelphi, 1987.

_____. *Diario 1938*. A cura di A. Andreini. Torino: Einaudi, 1989.

_____. *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*. Roma: Nottetempo, 2004.

- ***De Macedonio Fernández***

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles antiguos. (Escritos 1882-1907). Datos para una biografía*. Obras completas, vol. 1. Buenos Aires: Corregidor, 1981.

_____. *Epistolario*. Obras Completas, vol. 2. Buenos Aires: Corregidor, 1976.

_____. *Adriana Buenos Aires*. Obras completas, vol. 3. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

_____. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Obras Completas, vol. 4. Buenos Aires: Corregidor, 1989.

_____. *Teorías*. Obras Completas, vol. 5. Buenos Aires: Corregidor, 1990.

_____. *Relatos, Cuentos, Poemas y Misceláneas*. Obras Completas, vol. 6. Buenos Aires: Corregidor, 1987.

_____. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos. Otros escritos metafísicos*. Obras Completas, vol. 7. Buenos Aires: Corregidor, 1987.

_____. *Cuadernos de todo y nada*. Obras Completas, vol. 8. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

_____. *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: ALLCA XX, Colección Archivos, n. 25. Fondo de Cultura Económica. Ed. Crítica. Ana Camblong y Adolfo de Obieta, coords. Establecimiento del texto y notas: Ana Camblong, 1993.