

Tiago Lanna Pissolati

**O VIAJANTE, A DOBRA E O LIVRO QUE NÃO SE LÊ:
A QUESTÃO DO LIVRO DESDOBRADA A PARTIR DE *SE
UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*, DE ITALO
CALVINO**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de Doutor em Literatura. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela.

Florianópolis
2017

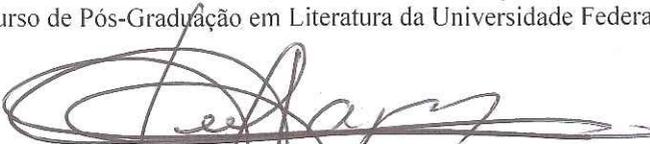
“O viajante, a dobra e o livro que não se lê: a questão do livro desdobrada a partir de
Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino”

Tiago Lanna Pissolati

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

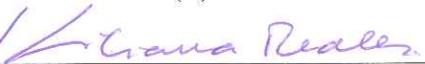
DOUTOR EM LITERATURA

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



Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
ORIENTADOR(A)

Prof^ª Liliansa Rosa Reales
Subcoordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Literatura
Portaria nº 1990/2016/GR



Prof.ª Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

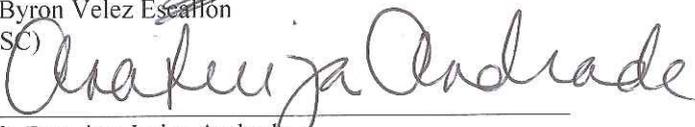
BANCA EXAMINADORA:



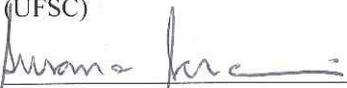
Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
(Presidente e orientador – UFSC)



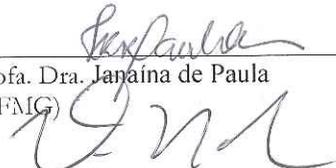
Dr. Byron Velez Escallon
(UFSC)



Prof.ª Dra. Ana Luiza Andrade
(UFSC)



Prof.ª Dr.ª Susana Scramin
(UFSC)



Prof.ª Dra. Janaina de Paula
(UFMG)

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

Pissolati, Tiago Lanna

O viajante, a dobra e o livro que não se lê : A questão do livro desdobrada a partir de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino / Tiago Lanna Pissolati ; orientador, Carlos Eduardo Schmidt Capela, 2017.

327 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Questão do livro. 3. Dobra. 4. Italo Calvino. 5. Livros perdidos. I. Capela, Carlos Eduardo Schmidt. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

*Em memória de Joana Corona,
leitora do livro-mar*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo chão que permitiu ao pensamento florescer.

A Carlos Eduardo Capela, orientador desta pesquisa, pelo acolhimento, por sua leitura atenta e pelos ricos encontros ao longo do estágio de docência e para além dele.

Aos professores que fizeram parte da minha formação. A Susana Scramim, Alberto Pucheu, Raúl Antelo e Jorge Wolff pelo sensível diálogo desenvolvido ao longo dos cursos e encontros na universidade. A Ana Luiza Andrade e Vinicius Honesko, pelo acolhimento destes escritos.

A Janaina de Paula pela escuta, pelas palavras que inspiraram e pelas sugestões que possibilitaram que a escrita se movesse. A Bruna Ferraz, cujo suporte foi decisivo para os rumos desta pesquisa, por sua generosidade e pelas inestimáveis e sempre felizes contribuições para a leitura de Calvino. A Manuela de Medeiros, por ter auxiliado este livro a desaguar na biblioteca.

Aos companheiros de jornada. A Camila Bylaardt, abrigo mineiro encontrado em plena ilha, pela partilha diária de temperos e afetos, palavras e oráculos. A Rafael Alonso, pela conversa infinita que faz o tempo se abrir em possibilidade. A Miguel Angel e Flávia Klein pela abertura à alegria de um pensar-com.

Aos amigos na ilha. A Clara Tinoco pela amizade na vizinhança do infinito mar. A George França, Rafaela Marques e Marcelo D'Aquino pela alegria de cada encontro. Aos amigos na montanha. A Patrícia Diniz, Clarice Iglesias, Lara Spagnol, Amanda Azevedo, Camila Reis e Denise Frade pelo afeto que atravessou distâncias e se aprofundou no tempo. A Maraíza Labanca e Camila Moraes pelo acolhimento em instantes de perigo.

À coordenação do PPGL e ao Ivan Gomes por todo o suporte ao longo do caminho. À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu que eu me dedicasse a esta pesquisa.

À amável e silenciosa companhia de Efeméride.

All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better. (Samuel Beckett)

RESUMO

Um livro é dobra de outro livro que não se lê. Norteador por essa hipótese, este trabalho propõe um percurso que parte de um livro literário e guarda como horizonte aquele da sua ausência, dispersão, ou dissolução. O ponto de partida é o hiper-romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, que a todo tempo coloca em questão as ideias de livro, leitura e escrita, de maneira que ali se instaure uma cena em abismo, em que ler é buscar o livro e escrever é dobrar a sua ausência. Porque escrever é dobrar, investigamos o conceito de dobra desenvolvido por Gilles Deleuze a partir da leitura de Leibniz; mais além, propomos a dobra também como método de pesquisa e escrita. Tendo isso em vista partimos, na primeira parte do trabalho, de uma cena de leitura, para então desdobrá-la numa reflexão sobre a leitura e o livro, e sobre o livro como dobra. Já na segunda parte, partimos de uma cena de escritura do romance, para em seguida investigar as maneiras, procedimentos e artifícios pelos quais o seu escritor inclui – e portanto dobra – outros livros no livro, outras dobras na dobra. Por fim, na terceira parte do trabalho, composta por fragmentos que têm como horizonte o livro em suas ausências e impossibilidades, dobramos e desdobramos uma série de esforços breves e intensos de leitura de livros perdidos, livros impossíveis, apócrifos, livros sobre livros ausentes, dissolutos, fantasmáticos, a fim de tentar margear o extremo da ideia de livro – sua ausência que retorna – e de refletir sobre os seus limites a partir de textos de Mallarmé, Lovecraft, Cervantes, Poe, Borges, e outros escritores que fizeram tensionar os horizontes do literário a partir do esgarçamento de seus abismos.

Palavras-chave: Questão do livro. Dobra. Italo Calvino. Livros perdidos.

ABSTRACT

A book folds another book which shall not be read. Guided by such hypothesis, this work proposes a journey that departs from a literary book and holds as desired horizon that of its absence, dispersion or dissolution. The point of departure is the hyper-novel *If a traveler on a winter night*, by Italo Calvino, a work that puts into question the ideas of book, reading and writing. Throughout the *mise en abyme* that unfolds, to read is to seek the book; to write is to fold its absence. And because to write is to fold, we investigate the concept on fold developed by Gilles Deleuze from his reading of Leibniz. Furthermore, we propose the fold as our method of research and writing. Having this in mind, in the first part of this work we depart from a scene of reading and then unfold it onto reflections on the ideas of reading, book and the notion of a book as a fold. In the second part, we depart from a scene of writing in order to investigate the ways, procedures and artifices through which the writer includes – and hence folds – other books in the book, other folds within the fold. Finally, in the third part, which is composed of fragments that hold as horizon the book in its absences and impossibilities, we fold and unfold a series of brief but intense efforts of reading of lost books, impossible books, apocrypha, books about books that are absent, dissolute and phantasmal, in order to attempt to flank the idea of book in its extreme – its absence which returns – and to reflect upon its limits, as expressed in works by Mallarmé, Lovecraft, Cervantes, Poe, Borges and many other writers that have contributed to the tensioning of the horizons of literature, by widening its abysses.

Keywords: Book as an issue. Fold. Italo Calvino. Lost books.

LISTA DE IMAGENS

1. Joana Corona, *Pensar em não ler* (2 fotografias impressas em Hanmühler photo rag), 2013. Da série “para leito de rio, o que me escapa”. Publicada em CORONA, 2013, p. 17.
2. Arthur Edward Waite; Pamela Colman Smith, *The magician*. Encontrada no deck *Radiant Rider-Waite Tarot*, produzido pela U.S. Games Systems.

SUMÁRIO

PRÓLOGO

<i>Um livro, dobra de outro livro que não se lê</i>	17
<i>Das leituras do livro</i>	31
<i>Quanto ao método</i>	46

PRIMEIRA PARTE: *Um livro,*

<i>O livro, de fora a dentro</i>	63
<i>O objeto-livro e a operação-leitura</i>	67
<i>Feche os olhos para ler</i>	77
<i>Toda linha parece quebrar-se</i>	96
<i>Dobra a linha que não se quebra</i>	106

SEGUNDA PARTE: *dobra de outro livro*

<i>Numa noite escura</i>	121
<i>Poderia ter sido uma noite escura e tempestuosa de inverno</i>	124
<i>“Vamos sair fora dessa escuridão”</i>	130
<i>É tempo de passar a outra coisa</i>	131
<i>“Na noite, tudo desapareceu”</i>	137
<i>Um passo para frente e outro para trás</i>	145
<i>Do opaco, escreve</i>	148
<i>Dobra a noite quem escreve</i>	151
<i>Como começar a escrever</i>	161
<i>O mesmo, de novo?</i>	165
<i>Entre o escrito e o não escrito, o escritor</i>	173
<i>Il falso Calvino</i>	185
<i>Silas Flannery O’Brien</i>	190
<i>“É uma máscara, uma sórdida trapaça”</i>	203
<i>A biblioteca de apócrifos que se deseja escrever</i>	211
<i>Apócrifas dobras</i>	219
<i>Um livro quase acabando</i>	228
<i>Quase acabando, um livro</i>	229

TERCEIRA PARTE: ...que não se lê.

Após a primeira dobra, “ <i>não há big bang senão nos livros</i> ”.....	235
Dobra. “ <i>...uma leitura sempre por acabar, a um livro sempre per finire</i> ”.....	239
Dobra. “ <i>...nada há de restar em si mesmo</i> ”.....	244
Dobra. “ <i>...o leitor deu por si na cama transformado num gigantesco livro</i> ”.....	247
Desdobra. “ <i>Salvaguardar o invisível que jaz no livro-mar</i> ”.....	253
Dobra da dobra. “ <i>O desejo do outro livro, do livro-do-livro, do outro livro que não se lê</i> ”.....	255
Dobra da dobra. “ <i>De leituras ausentes, de livros fantasmáticos</i> ”.....	259
Dobra da dobra. “ <i>Quando o percurso em linha reta de um livro ameaça fraturar-se...</i> ”.....	261
Dobra da dobra. “ <i>Era aí que a multiplicidade mostrava seus infernos</i> ”.....	265
Dobra da dobra. “ <i>...os livros apócrifos se escondem</i> ”.....	268
Dobra da dobra. “ <i>Livros que, desinteressados, entregam-se ao obívio do pó e das traças</i> ”.....	274
Dobra da dobra. “ <i>É o que falta ao nosso dobrado escritor: o que veio antes</i> ”.....	276
Dobra da dobra. “ <i>Pergunta-se sobre o livro mágico, ‘aujourd’hui grimoire’...</i> ”.....	278
Dobra das dobras. “ <i>No livro do tarô, ele se debruçara sobre o infinito dos arcanos</i> ”.....	282
Dobra das dobras. “ <i>Tudo ver para tudo escrever ou tudo ver para tudo esquecer?</i> ”.....	290
Antepenúltima dobra. “ <i>Como pela curvatura misteriosa a que se chamou ‘ptyx’</i> ”.....	294
Antes da última dobra, “ <i>só mais um instante,</i> ”.....	302

Referências bibliográficas	308
---	------------

PRÓLOGO
[a questão, a crítica, o método]

Um livro, dobra de outro livro que não se lê.

Começemos por *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa, ou ainda, começemos por “Aletria e hermenêutica”, seu mais que necessário prefácio, que na edição que tenho em mãos, infelizmente começa na página 29 do livro. Na página 29: porque antes do prefácio, há outro, de Paulo Rónai, que trata das estórias do livro; ainda antes, há mais um prefácio também de Paulo Rónai, sobre os prefácios ao livro; antes do prefácio do prefácio, “Um chamado João”, poema de Drummond, e ainda, uma nota do editor, sumário, ficha catalográfica, folha de rosto, enfim. “Aletria e hermenêutica”, prefácio do próprio Rosa a *Tutaméia*, infelizmente na página 29, é composto de uma série do que ele chama “anedotas de abstração” que, em seu não-senso, refletem “por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por linhas tortas”, escreve.¹

Infelizmente: porque os prólogos de Rónai, que lhe são anteriores e que certamente serão lidos primeiro pelo mais metódico leitor, tentam enredar o livro de Rosa — e seus prefácios — por um certo sentido, uma certa verdade, um certo fato. Num dado ponto, Rónai lamenta: “quantas vezes mesmo nesta breve cabra-cega preliminar, terei passado ao lado das intenções esquivas do contista, quantas vezes as suas negaças me terão levado a interpretações erradas?”. Eis a ironia dobrada em livro: as intenções esquivas do contista hão de seguir nos parecendo esquivas (bem sabe Rónai que “só poderia dizê-lo quem não mais o pode dizer”),² mas se um prefácio é qualquer ensejo de abertura, já havia no de Rosa algo nesse sentido: um gesto de não enredar coisa alguma àquele livro, senão nada, de maneira a abrir suas estórias a partir de resvalos no não-sentido e, ao fazê-lo, quem sabe refletir a coerência do mistério. Por linhas tortas, pois assim lemos. Por enquanto, ao menos. Quem somos nós, afinal, para dizer se há ou não coerência(s) no não-sabido. Tão somente podemos afirmar que há mistério — e isso não é pouco.

E se passarmos a outro prefácio, desta vez um prólogo, o de Gilles Deleuze ao seu *Crítica e clínica*, leremos: “É através das

1 ROSA. “Aletria e hermenêutica”. In: *Tutaméia*: terceiras estórias, p. 30.

2 RÓNAI. “Os prefácios de *Tutaméia*”. In: ROSA. *Tutaméia*, p. 20.

palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett fala em ‘perfurar buracos’ na linguagem para ver ou ouvir ‘o que está escondido atrás’. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvitor, ‘mal visto mal dito’, é um colorista, um músico”. Deleuze não fala em mistérios, mas em possibilidades, e em visões e audições que a linguagem não enreda, mas torna possíveis justamente por suas frestas. Porque essas visões e audições, isso que o escritor-vidente vê, isso que o escritor-ouvitor escuta, fazem o lado de fora da linguagem. O seu limite, e suas coerências possíveis. O que está escondido atrás, e suas possibilidades misteriosas. Para o escritor que força esse limite, perfurar aqueles buracos é escandir a linguagem em possibilidades inéditas e inauditas. Ver, ouvir o que se esconde por entre aquelas frestas — quando não há música, senão uma sonoridade tão singular quanto distante, quando não há pintura, senão uma impressão de matizes enigmáticos — é uma possibilidade de respiro. Para muitos, um imperativo de sobrevivência. “A literatura é uma saúde”, escreve Deleuze.³

Que a fórmula deleuziana não seja aqui entendida como exercício de retórica ou mera busca por um efeito de impacto. Ao inscrever nela um termo de indefinição — o artigo indefinido *uma* —, ao escrever que a literatura é *uma* saúde, e não *a* saúde, Deleuze garante aos livros, à escrita, à leitura, a tudo aquilo a que chamamos literatura, enfim, a indefinição de uma singularidade em sua plena potência. Indefinição que a nós, que lemos a vida por linhas tortas, abre-se em mistérios de tantas coerências possíveis. Indefinição que não cessa de nos fazer *ler* — porque a vida é para ser lida, afinal — e *escrever*.

Chegamos agora a um último prefácio, o de Maurice Blanchot ao livro d’*A conversa infinita*, prefácio discretamente anunciado pelo nome de “Nota”, mas não por isso pontual ou de escopo breve. Ali, a literatura também surge considerada “como uma potência singular” — numa posição afim à fórmula de Deleuze — na condição de um problema que, sem qualquer exagero, Blanchot fez ler por linhas tortas ao longo de sua escrita-vida: “escrever, a exigência de escrever”. Ao escritor que colhia dos livros o enigma, interessa uma escritura que dedica-se unicamente a si mesma e que escapa a toda identidade, que tudo coloca em relações dispersas e diferidas e que, “longe de aspirar ao Livro,⁴ melhor marcaria o seu fim: escritura que poderia considerar-se fora do discurso, fora da

3 DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 9.

linguagem”.⁵ Em Blanchot, o horizonte do fim do livro, ou ainda, de um além-livro, é aquele da dissolução de toda ordem submetida à unidade, do desfazer de toda primazia suposta do pensamento sobre a linguagem, da dispersão de toda certeza de uma verdade única. Por isso, fora do discurso, fora da linguagem: porque é para esse horizonte longínquo em que se esconde o que está atrás das palavras, em que se escandem seus intervalos misteriosos, em que todo livro se dissolve na mais rica inexistência, é para esse horizonte que rumam a literatura. Quando o discurso se encaminha para a afirmação da ordem, quando a linguagem é explorada — e não escavada — para pautar verdades, quando os pressupostos da ordem, do progresso e da verdade, sempre prontamente amparados por uma pilha de livros que se lêem, pretendem tomar de golpe todo ensejo de vida, é desse horizonte — de dissolução e escansão, de intervalo e dispersão — que se afirma uma resistência silenciosa mas repleta de sonoridades, invisível mas plena de cores, uma resistência, enfim, do irreduzível de uma coerência misteriosa que a literatura toca. A literatura, lembremos, é uma saúde.

Se tomamos por começo esses três prólogos, Rosa, Deleuze, Blanchot, é para afirmar desde já que é este o horizonte deste trabalho: não um livro, mas a sua dispersão, dissolução ou desaparecimento; não um livro, mas o que se esconde atrás e se abre por entre as palavras; não um livro, mas a coerência do mistério que ele roça; não um livro, senão um outro, imaginado, desejado, projetado, um outro livro em sua potência e impossibilidade, um outro livro em sua dobra de ilegibilidades; não um livro, mas sua resistência no lado de fora da linguagem, no lado de fora do discurso, no limite do seu mistério. Um outro livro dobrado num livro, um outro livro que se esconde atrás dele;

4 Muito embora a palavra-Livro aqui surja em letra maiúscula, é preciso ressaltar que Blanchot não se refere, nesse ponto, a *Le Livre* de Mallarmé, mas ao Livro como ideia, imagem ou conceito. O Livro mallarmaico seria, ao contrário, uma das matizes, uma das sonoridades desse horizonte além-fim que Blanchot escreve.

5 Traduzi de BLANCHOT. *El diálogo inconcluso*, p. 9. Tendo em vista a legibilidade deste trabalho, optei por traduzir as citações de edições estrangeiras que surgem no corpo do texto, salvo alguns trechos de Poe, Lovecraft e Mallarmé que, devido à sua singular sonoridade, resistiram aos meus esforços de traição. Já nas notas de rodapé, escolhi manter os textos em língua estrangeira na versão original.

o livro-do-livro, o livro perdido, o livro-que-desejo-ler, o livro-que-queiro-escrever, o livro escondido, o livro distante, o apócrifo, o livro-dos-livros, o livro impossível, o livro irredutível, o Livro — um outro livro, cada um desses, mas sempre outro, que aqui chamamos *um outro livro que não se lê*.

“A escritura desloca-se numa linha quebrada entre a palavra perdida e a palavra prometida”, escreveu Jacques Derrida em “Edmond Jabès e a questão do Livro”.⁶ Da leitura de Jabès, Derrida faz o Livro emergir como questão.⁷ Questão a que não cabe uma resposta unívoca, mas cada resposta, ou ainda, outra pergunta, pois se a escritura desloca-se entre a perda da palavra e a sua promessa, é justamente na espacialidade desse *entre* que o Livro, uma questão, faz sua dobra. Não há para o Livro verdade, senão multiplicidades que se movem entre potência e impossibilidade (“há... ao mesmo tempo potência e impossibilidade”, escreveu Joubert⁸ diante de semelhante mistério). Não há para o Livro totalidade, mas a reiteração de sua promessa — do Livro Total, do Livro Absoluto — que resvala de imediato para sua perda — do Livro Perdido, do Apócrifo. Entre perda e promessa, entre palavra perdida e palavra prometida, entre o livro perdido e o livro-dos-livros, colocamo-nos diante de um *mesmo diferante*, uma ideia que não cessa de se repetir, de se reiterar, de se reafirmar, mas que, em fazê-lo, “difere-se e escreve-se em *différance*”.⁹ Ou seja: diferencia-se, não detendo em

6 DERRIDA. “Edmond Jabès e a questão do livro”. In: *A escritura e a diferença*, pp. 91-109.

7 Derrida opera por uma inversão: encontra no livro de Jarbès, *Le livre des questions*, o Livro como questão: a questão do livro.

8 Citado por Blanchot em “Joubert e o espaço”. In: BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 91.

9 Na tradução para o português, Maria Beatriz Marques Nizza da Silva optou por “diferência”. Trata-se do conceito derridiano que marca, na ponta da palavra, um simultâneo da ideia de diferenciação — uma força que diferencia elementos um do outro — e da noção de diferimento — força de postergação segundo a qual a palavra demora sua significação plena, tão somente engendrando sentidos se posta em relação com outras que, por sua vez, dela diferem. Em francês, os termos *différence* e *différance* articulam os mesmos fonemas, de maneira que para o ouvinte, soam idênticos. Sua diferença, nesse

si um significado cravado, mas possibilidades de relações diferenciais em cadeia; ainda, difere-se, posterga-se, adia-se como realização plena ou positividade determinada.

Diferindo e diferenciando-se na cadeia infinita que se estende no espaço de um *entre*, o Livro se abre diante do nosso desejo de tudo-ler. Eis sua promessa de totalidade: “Tudo se passa no livro. Tudo deverá habitar o livro. Os livros também”, escreve Derrida. Entretanto, a promessa dá a dimensão da perda: “por tal razão o livro jamais está acabado. Permanece sempre em sofrimento e vigília”.¹⁰ Espacialidade em que tudo habita, mas nunca acabada; temporalidade em que tudo se passa, entreaberta como sofrimento e vigília. Pensado como matriz de totalidades da qual o mundo não é senão uma cópia, o Livro engendra o desejo de revelação de seus leitores. Entretanto, o Livro-mundo como presença e sentido de ser revela-se tão somente em sua ilegibilidade, uma ilegibilidade radical que, nas palavras de Derrida, é anterior ao próprio livro:

A ilegibilidade radical de que falamos não é irracionalidade, o não-sentido desesperante, tudo o que pode suscitar a angústia perante o incompreensível e o ilógico. Uma tal interpretação — ou determinação — do ilegível pertence já ao livro, está já envolvida na possibilidade do volume. A ilegibilidade originária não é um momento simplesmente interior ao livro, à razão ou ao logos; também não é o contrário, não mantendo com eles nenhuma relação de simetria, sendo incomensurável em relação a eles. Anterior ao livro (no sentido não cronológico), é portanto a própria possibilidade do livro e, nele, de uma oposição, ulterior e eventual, do “racionalismo” e do “irracionalismo”. O ser que se anuncia no

sentido, aponta para uma peculiaridade da escrita e, no limite, para a singularidade da escritura. Cf. DERRIDA. “Edmond Jabès e a questão do livro”. In: *A escritura e a diferença*, p. 108.

10 DERRIDA. “Edmond Jabès e a questão do livro”. In: *A escritura e a diferença*, p. 105 (ambas as citações).

ilegível está para além destas categorias, para além do seu próprio nome ao escrever-se.¹¹

O Livro não se dá a ler, mas isso não implica que, em algum momento, teria havido uma legibilidade que se perdeu. O Livro não remonta a um livro cuja leitura, outrora possível, agora nos é vedada. Tampouco há uma legibilidade futura a se buscar. O Livro pauta-se por sua promessa, aguarda em potência, mas repousa em paradoxo: o advento de sua leitura seria justamente a sua ruína. Do Livro, a ilegibilidade é menos efeito do que sua condição de possibilidade. É como possibilidade — ilegível — que o Livro se afirma, *um livro que não se lê* prometido por entre as dobras de cada livro, mas sempre diferido, postergado; *um livro que não se lê* escondido atrás de cada livro, mas sempre diferenciado em sua alteridade radical.

Sempre diferenciado em sua alteridade radical: assim também o concebeu Stéphane Mallarmé, talvez o escritor que tenha levado a ideia do Livro à sua mais arrojada potência. “Quanto ao livro”, parte das *Divagações* de que Mallarmé se ocupou na década de 1890, reúne uma série de fragmentos que, conforme anota Fernando Scheibe, seu tradutor, são do Livro “ao mesmo tempo a negação, o anúncio e uma realização”.¹² Ali, o Livro surge nas colisões paradoxais de uma multiplicidade simultânea. “Essa dobra de sombria renda, que retém o infinito” incluiria em si mesma cada coisa, numa operação infinita — e infinitesimal — que teria como termo o enigma de um segredo ignorado. Da dobra, a obra: seria essa aquela que colocaria cada livraria em descrédito, por tamanha impotência diante de sua excepcional realização. E mesmo essas impotentes livrarias, mesmo os volumes não vendidos que se acumulam no seu chão estariam, elas mesmas, entre as dobras do Livro. Porque “uma proposição que emana de mim [...] sumária quer, que tudo, no mundo, existe para culminar num livro”.¹³

Tudo, no mundo, existe para culminar no Livro. Da cordilheira que dobra o mundo, o Livro é o ponto mais alto; do céu em que o mundo se abre em existência, o Livro é o zênite. Pelo termo *culminar*, chega-se à noção do Livro como termo último de uma existência em

11 DERRIDA. “Edmond Jabès e a questão do livro”. In: *A escritura e a diferença*, pp. 107-108.

12 SCHEIBE. “Sobre *Divagações*”. In: MALLARMÉ. *Divagações*, p. 12.

13 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 180.

ascensão, ponto mais alto a que toda palavra aspira. O Livro-culminação, o mais alto livro, o livro-dos-livros — a ideia do Livro-Mundo, *mathesis universalis* dobrada em códice, atíça o desejo de inúmeros leitores e escritores desde o tempo das mais antigas palavras. Entre o Santo Graal literário e o sonho da *Encyclopédia Universal* de Leibniz, o livro único é um simultâneo de promessa de totalidade e impossibilidade nostálgica. Escorre pelas mãos entre o infinito e a perda, tal qual o livro de areia de Borges.

A proposição de Mallarmé, entretanto, parece apontar para outra possibilidade a que a tradução não faz juz. Em francês, o poeta propõe que “*tout, au monde, existe pour aboutir à un livre*” e o termo *aboutir*, se também indica a ideia de se ter como fim, resultado ou consequência, implica um outro campo semântico — o de levar a algo, convergir a algum lugar ou, enfim, de nele desembocar. Pelo termo *aboutir*, um caminho leva à cidade; uma via converge na estrada; um rio desagua no mar. Assim pensado, o Livro, longe de surgir como culminação do mundo, mais é seu desembocadouro. Enredado de sombra e mistério, tocando o limite da linguagem (e portanto estando fora dela), o Livro se abre como lugar em que cada existência se esvazia, tal qual um rio que se dissolve ao desaguar no mar. O Livro, sumidouro da linguagem, Livro-Mar para onde escoam todos os livros: “o livro tarda tal como é, um escoadouro, indiferente, onde se esvazia o outro...”. De um rio, o mar é um outro em que as águas se dispersam; de um livro, o Livro é *um outro* em que ele se dissolve; é *um outro* sempre-diferenciado, sempre-diferido, que não se deixa enredar por autor, que não se deixa enredar por leitor, que é a solitude de uma *différance* mesma: “Despersonificado, o volume, tanto quanto a gente se separa dele como autor, não reclama aproximação de leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar totalmente só: feito, sendo”. Além do autor, além do leitor, feito, sendo: porque na alteridade radical e indiferente do Livro, não há tempo presente (“não há Presente, não — um presente não existe..”) que lhe seja contemporâneo, porque seu agora é um “tempo para sempre” em que o extremo da arte explode em sua integridade.¹⁴ Quanto a isso, escreveu Maurice Blanchot:

Negando o presente, Mallarmé o reserva à obra,
fazendo desse presente o da afirmação sem

14 MALLARMÉ. *Divagações*, pp. 172-173.

presença, em que aquilo que é brilha ao mesmo tempo que se desvanece [...]. A evidência do livro e seu brilho manifesto são portanto tais que dele devemos dizer que é, que está presente, já que sem ele nada estaria jamais presente, mas que, no entanto, ele está sempre em falta com relação às condições de existência real: sendo, mas impossível.¹⁵

Sendo, mas impossível: não há para o Livro — esse *um outro* — tempo presente, mas sem ele nada estaria presente. Nem mesmo os livros. O Livro surge como afirmação sem presença, como existência que é simultaneamente sua própria impossibilidade, e também, lembremos com Derrida, em sua (in)existência ilegível, como *um livro que não se lê*. Se a ilegibilidade é a condição de sua afirmação, poderíamos pensá-lo como “o que se esconde atrás” da linguagem, e também do livro; como o que se vê entre as palavras, e também entre a dobra de um livro. Poderíamos pensá-lo, estando diante de um livro, como *um outro livro* nele escondido, *um livro que não se lê* nele dobrado e redobrado, nele presente em sua ausência. Poderíamos pensá-lo, diante de um livro, como *um outro livro que não se lê*.

Um outro livro que não se lê. Eis o horizonte desta tese. Horizonte: pois se o Livro se abre só bem ali, no limiar da linguagem, no limite difuso que se vê além dela, mas que não se lê por estar fora dela, o Livro, sempre-outro ilegível, não pode ser tomado por objeto que se guarda diante dos olhos. Ao contrário, *um outro livro que não se lê* só pode ser vislumbrado como limiar do que vêm os olhos, como anúncio do que se estende para além do que alcança o olhar. Tal qual o contorno difuso do horizonte, não podemos precisá-lo, objetificá-lo, mas tão somente margeá-lo em sua distância, inquiri-lo em seu mistério. Podemos fazer dele questão. Ter *um outro livro que não se lê* como horizonte é, enfim, manter o Livro como questão. E “a questão do livro”, para novamente ecoar Derrida, é a questão que aqui dobramos e desdobramos, no esgotamento de sua culminância — quando tudo, no mundo, existe para culminar num livro — assim como na inesgotabilidade de sua dissolução — quando tudo, no mundo, existe para nele desaguar.

15 BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 337.

Afinal, como escreveu Jean-Luc Nancy, “é sem dúvida praticamente impossível, hoje, (nada) escrever sobre o livro”.¹⁶ Se a questão do livro já moveu um volume imenso de ensaios, narrativas, aforismos, poemas, escritos, de poetas, narradores, críticos e filósofos, se a questão do livro, enfim, já se desdobrou e redobrou em enormes pilhas de livros, diante dela é inevitável a sensação de impotência diante do já-dito, do já-escrito — quando o já-dito e o já-escrito são sua matéria mesma. É sem dúvida praticamente impossível, hoje, escrever sobre o livro. Entretanto, sempre já-dito, sempre já-escrito, o Livro resta vazio, dissoluto, não escrito, e é dessa vacância inesgotável de possibilidades irrealizáveis que emana o desejo de dizê-lo e redizê-lo, de escrevê-lo e reescrevê-lo, de dobrá-lo e redobrá-lo. É sem dúvida praticamente impossível, hoje, nada escrever sobre ele. A questão do livro, afinal, é a de uma história que “só se termina ao se repetir”,¹⁷ e a repetição da questão, redobra da dobra, longe de levar o Livro a termo — pois não se trata de terminar ou determinar, mas de abrir o termo ao interminável — reverbera seu chamado imperioso, sua demanda: “é preciso escrever sobre o livro *por uma libertação*”.

É preciso escrever sobre o livro por uma *délivrance*. O termo que Nancy emprega no original em Francês, conforme anotam seus tradutores,¹⁸ evoca toda sorte de libertação ou de entrega a uma exterioridade (o verbo *délivrer* é também empregado no contexto dos partos e no das publicações) e, levado a seu sentido mais radical, pode ser pensado como *livramento*: das clausuras, das restrições e, no extremo, do encerramento de um livro. E se um livro inclui *um outro* na

16 NANCY. *Demanda*, p. 39.

17 NANCY. *Demanda*, p. 41.

18 NANCY. *Demanda*, p. 42. No pé da página, consta a nota dos tradutores: “*Délivrance* em francês é ao mesmo tempo: ‘libertação’, ‘parto’ e ‘entrega’ (de um objeto, ou especificamente de material impresso: capítulo, fascículo, número de revista). O radical de ‘livro’ (*livre*) também ressoa na palavra. *Délivrer* pode ser entendido como ‘libertar’, ‘dar à luz’, ‘entregar’, ou literalmente, como um harmônico suplementar, ‘pôr-em-livro’.” A libertação, entretanto, pode também ser entendida em sentido contrário ao último, talvez numa operação mais próxima à de Mallarmé: a *délivrance* como libertar-do-livro, pôr-fora-do-livro, livrá-lo de si mesmo. Atemo-nos a essa última possibilidade.

dobra de sua clausura, a questão do livro, afinal, é a de sua libertação: “como, em geral, liberar o totalmente outro do livro?”¹⁹

À pergunta, à questão — à demanda — não cabe uma resposta cravada, senão sua reiteração pelo gesto repetido de atender ao chamado da diferença. É preciso escrever sobre o livro para libertar, do livro, o Livro; é preciso escrever sobre o livro para libertar *um outro livro* ali escondido, incluído, enclausurado. É preciso escrever sobre o livro para livrar, de um livro, *um outro livro que não se lê*. E se a experiência de escrita é fadada ao fracasso — porque o horizonte é inatingível, porque o outro é ilegível, porque nesse lance de dados a única certeza é a dissolução — cumpre lembrar que “fracassos repetidos não a servem menos que a docilidade última que é de se esperar”.²⁰ Docilidade última que repousa numa *délivrance* sem tamanho: a liberdade de escolher como melhor fracassar.

Um livro, dobra de outro livro que não se lê. A sentença, que há de se repetir e se disseminar ao longo das páginas deste trabalho, anuncia seu horizonte — *um outro livro que não se lê* —, explicita a sua operação — a *dobra* — e delinea um começo — *um livro*. Para efetuar essa operação, para vislumbrar esse horizonte tão imperativo quanto dissoluto, é necessário ter em vista um ponto de partida.

Partamos, portanto, de um livro: *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Publicado na Itália em 1979 pela editora Einaudi, e desenvolvido como o que seu escritor denominou um “hiper-romance”,²¹ o livro é lugar de multiplicidades em movimento. Desenvolve-se a partir de uma narrativa-moldura protagonizada por dois leitores, o Leitor e a Leitora (embora o foco narrativo concentre-se majoritariamente no primeiro), e entrecruzada pelos começos de livros que eles próprios lêem. Começos: porque a jornada de leitura em que se envolvem os dois leitores é marcada por interrupções em série. O

19 NANCY. *Demanda*, p. 43.

20 BATAILLE. *A experiência interior*, p. 39.

21 Em carta datada de 3 de julho de 1978 a Daniele Ponchirolí, editor da Einaudi, Calvino refere-se ao *Viajante* como “o hiper-romance em que venho trabalhando”. Abordo essa carta detidamente na segunda parte deste trabalho. Cf: CALVINO. *Letters 1941—1985*, p. 488.

primeiro livro tem seus cadernos repetidos devido a uma falha de encadernação; o segundo, uma falha de impressão; o terceiro é uma tradução inacabada de um livro em língua morta; o quarto, um caderno rasgado e assim por diante, somando dez livros, ou ainda, quase-livros, ou ainda, não livros.

Na narrativa-moldura atravessada pelos começos de romances, orbitam em torno do núcleo Leitor-Leitora toda sorte de personagem relacionada à instituição literária: a estudante de literatura engajada, o artista plástico que faz livros-objetos, o filólogo que tenta salvar uma língua do desaparecimento, o editor que perde manuscritos, o falsificador de livros que integra uma seita de apócrifos. No oitavo capítulo, espinha dorsal da narrativa, encontramos o diário de Silas Flannery, escritor que outrora produzia *best sellers* e agora, imerso numa densa trama que envolve a “Organização do Poder Apócrifo”, pretende vencer o bloqueio criativo compondo um romance de *incipits*. Cada um desses elementos (e notadamente a figura de Flannery, o escritor) compõe a *mise en abyme* do *Viajante*,²² num processo em que o humor advindo dos imbróglis não se esgota em si mesmo, resvalando por um triz na profundidade do mistério da literatura, e de sua leitura por vias tortas — lembremos, com Rosa, que “a vida é para ser lida”.²³

São dez começos de romances que compõem a série, cada um deles remetendo a formas e estilos correntes no universo da narrativa (um romance policial, um político-existencial, um lógico-geométrico etc.) e estabelecendo à sua maneira relações espaço-temporais distintas, malgrado um certo padrão no quadro de personagens (todos são protagonizados por uma personagem masculina e vêem surgir em certo ponto uma mulher, replicando a dualidade Leitor-Leitora da moldura no campo narrativo emoldurado, incluído). Ainda, cada um dos começos de romances conta com teores semelhantes de intensidade e brevidade. As interrupções deixam as histórias em suspenso, é certo, mas cada uma delas, como apontaram Angelo Guglielmi e o próprio Calvino, também pode ser lida como um conto de desdobramentos escondidos — “não se trata do ‘inacabado’, mas sim do ‘acabado interrompido’, do ‘acabado cujo final está oculto ou ilegível’”.²⁴

22 Devido à extensão do título do romance, trato-o por *Viajante* de agora em diante.

23 ROSA. “Aletria e hermenêutica”. In: *Tutaméia*: terceiras estórias, p. 30.

Certamente não é exclusividade dessas dez narrativas ou do hiper-romance de Calvino a projeção do desfecho num além tão oculto quanto ilegível; cada texto literário, à sua maneira, projeta um além-texto em que ele “acaba”, seja como sonho de totalidade impossível — acaba *para culminar num livro* — ou como maneira de dispersão no mistério — acaba *para desaguar num livro*. A literatura, como aqui a entendemos, é essa estranha arte pela qual a linguagem dobra-se sobre si mesma para tentar abarcar o seu próprio limiar, além do qual tudo há de acabar, além do qual tudo há de morrer. Afinal, entre totalidade e dissolução, “acabada” é a morte — e a literatura parece carregar no seu âmago o que Maurice Blanchot chama “um ponto de instabilidade” em que transita a experiência ambígua de se estar no mundo, mas simultaneamente com um pé fora dele; na linguagem, mas resvalando no que está fora dela; na vida, mas reivindicando a todo instante o direito à morte. “A linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém”, escreve Blanchot, e mais além:

A literatura é essa experiência pela qual a consciência descobre o seu ser em sua impotência para perder consciência, no movimento em que, desaparecendo, arrancando-se à pontualidade de um eu, ela se reconstitui, além da inconsciência, numa espontaneidade impessoal, a teimosia de um saber desvairado, que não sabe nada, que ninguém sabe e que a ignorância sempre encontra atrás de si, como sua sombra transformada em olhar.²⁵

“Teimosia de um saber desvairado” — em outros escritos, Blanchot nela identifica “uma posição de soberania”²⁶ —, a literatura é

24 CALVINO. “Se um narrador numa noite de inverno”. Trata-se de um comentário de Calvino a uma resenha do crítico Angelo Guglielmi, divulgada logo após o lançamento do romance na Itália. No Brasil, o texto foi publicado como apêndice ao romance, fato que, em larga medida, conduziu (e por vezes enviou) as mãos da crítica, conforme discuto a seguir. In: CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 268.

25 BLANCHOT. “A literatura e o direito à morte”. In: *A parte do fogo*, p. 339.

26 No prefácio à *Conversa infinita*, Blanchot coloca a literatura “considerada então como uma potência singular ou como uma posição de soberania” justamente por forçar a linguagem até seu além, até seu limite e resistir como

entendida como experiência pela qual a vida coloca-se diante da morte e reclama a morte, esse desaparecer, esse acabar-se, a partir da instauração de uma instância impessoal, soberana no saber de um não-saber, no debruçamento sobre o mistério ignorado em sua coerência possível, mas roçado por um triz. Um texto literário, nesse sentido, não acaba — e se acaba, só o faz na mais fina superfície —, mas resvala no acabar-se, no completar-se, projeta um simultâneo de culminação e dissolução. Se essa é a agência da literatura, a de dobrar a linguagem e incluir, oculto, o ilegível do mistério de sua própria morte, de seu próprio acabamento, o *Viajante* de Calvino não é o único a fazê-lo. Mais uma vez, cada livro replica, redobra à sua maneira tal procedimento. Entretanto, o hiper-romance de Calvino parece prezar por colocá-lo à luz do dia, em seus “acabados ocultos” claramente afirmados pela interrupção de cada *incipit*, em seus “acabados ilegíveis” claramente explicitados pela inconclusão de cada leitura. No hiper-romance de livros que se perdem, a leitura a todo tempo interrompida só acaba no ilegível, no escondido, no longínquo. É, enfim, um livro que faz explícito o inesgotável da leitura.

Ainda, é um meta-romance que coloca à luz do dia, ou melhor, que abre à escuridão de uma noite a imagem do escritor e os impérios da escritura. No diário de Silas Flannery, acompanhamos as anotações de um escritor que, almejando ao “escrevível que espera para ser escrito, o narrável que ninguém narra”,²⁷ tentando “captar no livro o mundo ilegível, sem centro, sem eu”,²⁸ mergulha no vazio. Em certo ponto, pensa no livro único, que tudo-inclui, que traz “a palavra totalmente revelada”,²⁹ em outro momento, deseja ser autor de apócrifos, “porque

força do aleatório e da ausência numa história fundada por conceitos totalizantes. A noção de soberania nos escritos blanchotianos trava um rico diálogo com os do amigo Georges Bataille, diálogo que se estende no prefácio em questão, e que explode em possibilidades em diversos fragmentos de *L'Écriture du désastre*. Em pelo menos dois deles, Blanchot repete a impactante asserção de Bataille — “« La souveraineté n'est RIEN.» (G. B.)” —, em que se reforça a ideia de soberania como acolhimento da ausência e, em última instância, da morte como possibilidade de vida. Cf. BLANCHOT. *El diálogo inconcluso*, p. 10; *L'Écriture du désastre*, p. 142.

27 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 175.

28 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 184.

29 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 185.

escrever é sempre ocultar alguma coisa de modo que depois seja descoberta”.³⁰ Oscilando entre a totalidade e o vazio, a revelação e o ocultamento, deslizando entre a consciência do ser e a impotência para perdê-la, Flannery tem a ideia de escrever um romance feito só de começos de romances — o livro mesmo em que é narrado. O *Viajante*, livro em que narrar, ou ainda, escrever é debruçar-se sobre o abismo e perguntar “que história espera seu fim lá embaixo?”.³¹ É, enfim, um livro que replica os mistérios imperiosos da escritura.

Por essas duas razões o *Viajante*, um livro de livros perdidos, é nosso ponto de partida escolhido. Porque é um livro que explicita o inesgotável da leitura. Porque é um livro que replica o mistério da escritura. Se nossa questão é aquela do livro, se nosso horizonte é o outro ilegível dobrado em cada livro, o *Viajante* constitui um cenário desejável para disparar a busca. Não é nosso propósito reduzi-lo a objeto de análise;³² ao contrário, a proposta é a de partir de alguns de seus motivos, escandir algumas de suas figuras a fim de buscar, na dobra do livro e nas dobras de sua linguagem, *um outro livro que não se lê*. Afinal, é entre o inesgotável da leitura — quando a vida é para ser lida — e o mistério da escritura — quando escrever é uma exigência — que o outro do livro surge em relances possíveis, que a potência enigmática do literário se deixa entrever.

E a literatura, lembremos, é uma saúde.

30 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 198.

31 Título do décimo *incipit*. CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 248.

32 Por colocar em cena diversos aspectos do campo teórico-crítico da literatura (assim como nuances comicamente exploradas da instituição literária e do mercado editorial), o hiper-romance de Calvino chamou, de pronto, grande atenção da crítica, que não se demorou em lhe desenhar detalhadas análises que, por vezes, buscavam esgotar cada mistério. Nas páginas a seguir, faço uma visita, mesmo que panorâmica, à crítica do romance. No entanto, o gesto aqui ensejado é outro — o de lê-lo não decodificando o que ele esconde, mas buscando o que ele não escreve: *um outro livro que não se lê*.

Das leituras do livro

Mas antes de partir do livro a um outro, antes de buscar do livro a dobra, atentemos para seus desdobramentos no campo da crítica: leiamos algumas de suas leituras.

Italo Calvino, sabemos, foi um dos escritores do século XX mais celebrados pela crítica; sua obra, que já foi traduzida para línguas diversas, disparou uma enormidade de resenhas, ensaios e estudos de outros escritores, jornalistas, críticos e pesquisadores de países variados. E como Calvino teve o destino (incomum para a maior parte dos escritores) de desfrutar em vida da aclamação pela crítica e pelo público leitor, é fato que ele também tomou parte ativa no processo de leitura de seus próprios escritos. Tratava-se, afinal, de um escritor que lia vorazmente — e que não raro fazia incursões no campo da teoria e da crítica, fosse pensando na tradição literária ou no futuro da literatura.³³

33 Dois celebrados livros de Calvino, embora pareçam ensejar leituras opostas (da tradição literária e de suas tendências para o futuro), operam sobre um mesmo campo de convergência, em que a atualidade surge como um simultâneo de potência de reverberação do passado e de abertura ao porvir. Na introdução a *Por que ler os clássicos*, escreve que “talvez o ideal fosse captar a atualidade como o rumor do lado de fora da janela, que nos adverte dos engarrafamentos do trânsito e das mudanças do tempo, enquanto acompanhamos o discurso dos clássicos, que soa claro e articulado no interior da casa” (CALVINO. *Por que ler os clássicos*, p. 15). Já nas *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino articula aquele mesmo cânone pessoal em torno de cinco eixos paradigmáticos — leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade (Calvino faleceu antes de escrever a última conferência que integraria a série) —, visando a propor maneiras e *topoi* de interesse para a escrita literária dali em diante. Numa delas, escreve: “O trabalho do escritor deve levar em conta tempos diferentes: o tempo de Mercúrio e o tempo de Vulcano, uma mensagem de imediatismo obtida à força de pacientes e minuciosos ajustamentos; uma intuição instantânea que apenas formulada adquire o caráter definitivo daquilo que não poderia ser de outra forma; mas igualmente o tempo que flui sem outro intento que o de deixar as idéias e os sentimentos se sedimentarem, amadurecerem, libertarem-se de toda impaciência e de toda contingência efêmera” (CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 66). Entre a atualidade do mundo do lado-de-fora e o reverberar dos clássicos do lado-de-dentro, entre o tempo imediato de intuições instantâneas e o lento tempo geológico de longas sedimentações, a perspectiva calviniana de literatura é marcada por essa tensão dual entre passado e futuro, entre exterior e interior, entre instantaneidade e morosidade. E se o tempo de

Nas conferências que proferiu, nos textos que publicou em jornais, nas cartas que trocou com editores, tradutores, escritores e críticos, o escritor frequentemente fazia incursões em sua obra, ora analisando os próprios textos a partir das provocações de seus leitores, ora colocando-os lado a lado de outros escritos literários que compunham a constelação cambiante que ele próprio, à sua maneira, visava a integrar. Não por acaso Silvio Perrela, autor de uma de suas biobibliografias, indagou: seria Calvino “enfim, como escritor, o primeiro leitor de seus textos?”³⁴

No caso do *Viajante*, a questão cai como uma luva. Seja por tratar-se de obra tardia de um já mundialmente aclamado escritor,³⁵ ou por serem o livro e a leitura a matéria mesma do romance, *Se um viajante numa noite de inverno* causou alvoroço na crítica italiana — alvoroço de que o próprio Calvino fez questão em tomar parte. Eis a narrativa: o livro é publicado em junho de 1979 na Itália, e nos meses seguintes, como de praxe, o escritor concede entrevistas à imprensa e à televisão. Não aborda, até então, questões mais densas relativas à sua estrutura ou ao seu caráter potencial-combinatório (foi o segundo romance publicado após a filiação formal do escritor ao OuLiPo),³⁶ e

convergência dessa tensão é sempre o atual, seu lugar é o espaço aberto — e enigmático — da escrita.

34 PERRELA. *Calvino*, p. 140.

35 Calvino começou cedo. Publicara, em 1947, com pouco mais de vinte anos, *A trilha dos ninhos de aranha*, romance escrito em torno da ideia de resistência, claramente afinado ao *geist* pós-guerra e ao movimento neorrealista italiano da década de 40. Faleceu em 1985, seis anos após a publicação do *Viajante*, por conta de uma hemorragia cerebral. Ao longo de sua vida, Calvino fez experimentações literárias diversas, passeou pelo realismo fantástico e, na década de setenta, mergulhou nas possibilidades da literatura combinatória. Entretanto, um certo entusiasmo juvenil não parece ter lhe abandonado nem mesmo em seus escritos tardios. Quando Calvino publicou *As cidades invisíveis* em 1972, Pier Paolo Pasolini escreveu: “Cresci com Italo Calvino, eu o vi muito jovem, quase um *ragazzo*”. Vinte anos depois, a juventude se mantinha na escrita: “só um *ragazzo* pode ter um humor tão cristalino, tão disposto a fazer coisas belas, resistentes, alegres”. In: PERRELA. *Calvino*, p. 132.

36 Grupo formado em torno de Raymond Queneau que buscava potencializar a expressão literária a partir de *contraintes*, regras restritivas ao processo de composição. Calvino havia expressado interesse pelas propostas do grupo desde sua consolidação, na década de 60. Entretanto, somente veio a formalizar sua participação na década seguinte, logo após a publicação de *O castelo dos*

apenas discorre sobre seus aspectos mais gerais. Entretanto, a discussão logo se adensa. Em 8 de dezembro de 1979, o crítico Angelo Guglielmi publica no periódico *Alfabeta* o texto intitulado “Perguntas a Italo Calvino”, uma das inflexões críticas mais imediatas à publicação, e certamente decisiva para os rumos da crítica dali em diante.

É uma provocação dura. Seu título prenuncia o tom irônico e inquiridor adotado por Guglielmi, que principia por um esforço de depuração da estrutura do romance, mas não demora em fazer a seu escritor uma acusação: a de deixar prevalecer sobre a multiplicidade anunciada um forte senso totalizante. Há, para o crítico, duas evidências para a acusação. A primeira seria o desfecho do *Viajante*, que recorre à mais tradicional das estratégias para levar a história a termo. A segunda diz respeito à estrutura e ao enredo: para o crítico, Calvino quer que os contos da intrincada trama “se rendam a uma solução fácilima”, introduzida pelo *deus ex machina* da figura do Grande Mistificador.³⁷ Em outras palavras: malgrado toda infinitude e inconclusão ao longo do romance, permanece a sensação de um fechamento feito à força por seu escritor. Para Guglielmi, Calvino tranca o livro com uma chave que não lhe pertence — e atira-a ao mar.

Bastam dias para que um Calvino não menos irônico (e tampouco menos empertigado que seu crítico) publique, no mesmo periódico, uma resposta a Guglielmi. No texto intitulado “Se um narrador numa noite de inverno”, Calvino acolhe e elogia a depuração do romance e de seus *incipits* pelo crítico, mas não deixa de notar que ele esquecerá um deles: “Numa rede de linhas que se entrecruzam”, *incipit* especular e geométrico que Calvino afirma remontar a Poe, seu “pai mais ilustre”, e também a Borges, “ponto de chegada mais completo e atual” de uma poética de reflexos infinitos. E escreve:

destinos cruzados.

37 Cf. GUGLIELMI. “Domande per Italo Calvino”. Guglielmi refere-se à personagem de Ermes Marana, fundador da Organização do Poder Apócrifo, que atua como falsificador de livros e adquire, ele próprio, formas e nuances variadas ao longo do romance. Por conta do termo usado por Guglielmi, Calvino recorre ao nome de G. K. Chesterton como justificativa para o procedimento de inscrever no livro um “*deus ex machina* polimorfo”. Trato da questão — e de seus curiosos desdobramentos — na segunda parte deste trabalho.

Foi o único esquecido por você. Por quê? Porque, respondo, se você o houvesse considerado, teria sido obrigado a levar em conta que entre as formas literárias que caracterizam nossa época existe também a obra *fechada* e *calculada*, na qual fechamento e cálculo são apostas paradoxais que apenas indicam a verdade contrária àquela tranquilizadora (de completude e conteúdo) que a própria forma parece significar, isto é, transmitem o sentido de um mundo precário, a ponto de ruir, despedaçar-se.³⁸

Para Calvino, aquele *incipit* traz o modelo a que o *Viajante* como um todo responde. Argumenta tratar-se de obra calculada e intencionalmente fechada, mas que o faz para incluir a precariedade do mundo. À acusação de Guglielmi de concluir o livro “inconscientemente” (“trata-se de desatenção de nosso caro amigo?”, indagou o crítico), Calvino orgulhosamente lhe responde que “não, pelo contrário: prestei muita atenção e calculei tudo”, e que o desfecho na superfície da narrativa-moldura não deixava de incluir “a desordem geral”. A desatenção, pelo visto, não cabia ao escritor, mas a seu crítico. E é justamente o rótulo de “inconsciente”, recebido como grave ofensa por Calvino,³⁹ que lhe dispara o ímpeto de voltar-se sobre o próprio romance e provar o contrário. Situa sua proposta entre aquelas do OuLiPo e, amparado nas ideias de Raymond Queneau, evidencia algumas regras do jogo que impôs a si próprio ao longo do processo de escrita. Reflete, ainda que brevemente, sobre as ideias de totalidade e possibilidade, e escapa com uma resposta (“em meu livro o *possível* não é o possível absoluto, mas o *possível* para mim”) que, a depender da boa ou má vontade do leitor, oscila entre o subjetivismo e o argumento de autoridade. Por fim, apresenta um diagrama — ou o que denomina uma

38 CALVINO. “Se um narrador numa noite de inverno”. In: CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 267.

39 “Se você me chama de sedutor, isso passa; de adulator, também passa; de feirante, até isso passa; mas, se me chama de inconsciente, aí me sinto ofendido!”, vocifera a resposta de Calvino, num raro — e por isso mesmo rico — episódio em que o escritor mostra-se claramente afetado pela crítica. CALVINO. “Se um narrador numa noite de inverno”. In: CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 270.

“grade de percursos obrigatórios” — da busca do livro pelo Leitor, que elaborara naquele mesmo mês, num processo de releitura de seu próprio livro (afetadamente) disparado pelas duras provocações daquele crítico.

É claro que Angelo Guglielmi fizera um gesto um tanto imprudente ao acusar um dos mais calculistas escritores de sua época de “desatenção”. A crítica era apressada, ela mesma desatenta aos detalhes (o “esquecimento” do *incipit* especular-geométrico era, de fato, um furo argumentativo, como bem denunciou Calvino), o que provocou uma resposta tão imediata quanto furiosa do escritor do *Viajante*. Fato é que o texto de Guglielmi destinou-se à poeira do arquivo-morto do periódico, que deixou de circular na 44ª edição; a resposta a ele, que os editores brasileiros eufemicamente denominam “comentário”, foi publicada e republicada nas obras completas de Calvino pela italiana Mondadori e também como apêndice a várias edições do *Viajante*, incluindo a brasileira, atualmente sob a marca da Companhia das Letras. Bem ali, logo após o término do romance, há um apêndice elaborado pelo próprio autor em que ele rechaça por completo o rótulo de “inconsciente”, rejeita a ideia de fechamento totalizante, reivindica para si mesmo o argumento da possibilidade (“o *possível* para mim”) e, *gran finale*, relê o próprio livro e constrói a partir da leitura uma diagrama explicativo (para não dizer didascálico) que parece repetir orgulhosamente o que escreve logo antes: “prestei muita atenção e calculei tudo”. E se naquela mesma resposta bastante incisiva — ou ainda, naquele mesmo “comentário” — Calvino afirmara que o livro se destinava “ao leitor médio”,⁴⁰ seria absurdo pensar que, publicado nas últimas páginas do livro, um texto como aquele arrisca cravar uma leitura definitiva daquelas centenas de páginas que lhe precedem? Não seria aquele diagrama didático-explicativo um último frêmito de controle sobre o texto por parte de seu orgulhoso autor que “tudo calculou”? Ante a

40 “O destinatário natural e fruidor do ‘romanesco’ é o ‘leitor médio’, que por isso escolhi como protagonista do *Viajante*”, escreve Calvino. Guglielmi atacara, nesse ponto, um trabalho de adulação desse leitor — e comprador — do livro, trabalho esse feito “ainda que inconscientemente” por seu escritor. Sabemos que o crítico adota uma postura radical e por vezes belicosa. Entretanto, não lhe tiramos de todo a razão: não seria essa reivindicação de um “destinatário natural” do romance, essa estranha suposição de um “leitor médio” (seja lá o que isso signifique...) um gesto de condescendência de Calvino? In: *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 269.

crítica de Guglielmi às conclusões e fechamentos (sim, repleta de equívocos), não seria aquele texto uma perigosa e subreptícia confirmação daquelas acusações, ainda que por linhas tortas? Silvio Perrella indagara se Calvino não seria *infine, come scrittore, il primo lettore dei suoi testi*.⁴¹ No caso do imbróglio em que se meteu com *Viajante*, não estaria o escritor — conscientemente ou não — reivindicando para si o posto de *lettore primo* do próprio romance?

Questões como essas parecem ter passado ao largo da crítica após o episódio. De fato, a partir de dezembro de 79, com a publicação do diagrama explicativo da leitura dos *incipits* elaborado por Calvino, os mais conhecidos esforços críticos relativos ao *Viajante* dedicam-se a desdobrar o trabalho de leitura na mesma vereda trilhada pelo escritor. Nos textos críticos subsequentes a que tivemos acesso ao longo desta pesquisa, pouco ou nada se problematiza do suposto frêmito neurótico ou da possível vontade de controle de Calvino sobre a máquina de leitura que ele (arduamente) construiu. Ao contrário, a crítica mais parece, dali em diante, acolher com relativa ou completa obediência as contraditórias asserções do escritor: não haveria, no romance, um movimento em direção ao encerramento totalizante — ele calculara tudo. Por conta disso, boa parte dos textos críticos que se seguem, certamente influenciados pela leitura do próprio autor, enredam esforços para desnudar a complexa estrutura do romance, seja na busca das *contraintes* não declaradas por Calvino ou no detalhamento das características estilísticas de cada um dos *incipits*.

Malgrado esse frenesi decodificador, há, é claro, contribuições relevantes. Em 1980, uma edição da revista *Paragone* traz dois textos relativos ao romance. Cesare Garboli debate a centralidade do papel do leitor no romance, no intento de explicitar a dinâmica entre leitor real e leitores ficcionais na narrativa-moldura do *Viajante*. O foco do crítico concentra-se nas dinâmicas do mercado editorial (que no romance são objeto de humor e ironia) e nas funções de um “produto literário” que, ao subverter as expectativas do “leitor real”, põe em questão seu “valor de mercado”. A leitura de Garboli é marcada por um rigor que busca funções e procedimentos no nível da estrutura do romance; a ele, interessa que o produto-livro seja lugar de insuficiências e aberturas. Entretanto, é curioso que o crítico, ao contrário de Guglielmi, não atente

41 PERRELA. *Calvino*, p. 140.

para o fato de que, no desfecho do romance, o Leitor “encontre” o livro e, numa leitura possível, renda sua busca à satisfação do desejo. Já Mario Lavagetto debate as técnicas narrativas de Calvino no romance, tendo em vista notadamente o uso do pronome *tu* pelo escritor, assim como sua estratégia de intercalar histórias umas nas outras. Aborda, ainda, a nebulosa “identidade” do escritor de apócrifos que transita pelo romance. Trata-se de texto descritivo de escopo breve que mais trabalha por explicitações do que por desdobramentos; de toda maneira, não deixa de abrir portas para esforços críticos futuros que possam abordar as questões de modo mais extensivo. Servimo-nos, ao longo da elaboração da primeira e da segunda parte deste trabalho, dessa inspiração.⁴²

Dentre os mais recentes textos críticos italianos relativos ao *Viajante*, destacamos *Italo Calvino, le linee e i margini*, livro de Mario Barenghi que percorre toda a obra calviniana no rastro de suas linhas de fuga e margens de abertura. Ele mesmo um imaginativo arquiteto de densas e sugestivas paisagens textuais, Barenghi não procura travar diálogos filosóficos ou fazer excursos teóricos; ao contrário, parte da leitura do largo conjunto de contos, ensaios, conferências e romances de Calvino para pensar o que sua escrita põe em jogo. Não se trata de um trabalho de *close reading* (que mais próximo estaria às análises decodificadoras que tomaram lugar nos anos oitenta, em especial nos anos que se seguiram à publicação do *Viajante*), mas de um esforço de ler-escrever Calvino a partir de Calvino e em contraste a ele próprio. Chama atenção um capítulo em especial, intitulado “*Come raccontare in una notte buia e tempestosa*”, que muito nos propiciou possibilidades de leitura para a elaboração da segunda parte deste trabalho. Naquele capítulo, Barenghi toma a personagem do escritor Silas Flannery, cujo diário se abre no célebre oitavo capítulo da narrativa, para melhor

42 Cf. GARBOLI. “Chi sei lettrice?”; LAVAGETTO. “Per l’identità di uno scrittore di apocrifi”. In: *Paragone*, 31.366, 1980, p. 63-81. Sobre a “centralidade” do leitor no texto (termo com que não concordamos de todo, uma vez que, sob uma perspectiva de multiplicidades, não há centro, mas tão somente singularidades cambiantes), conferir também o texto de Giovanni Raboni que, na atual edição italiana do *Viajante* da ed. Mondadori, vem como posfácio (em lugar da resposta de Calvino a Angelo Guglielmi, que acompanha a edição brasileira): RABONI. “Posfazione”. In: CALVINO. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*.

delinear uma imagem de Calvino como escritor. Parte de um dos trechos do diário, em que Flannery afirma desejar escrever um Livro único, ou ainda, toda uma biblioteca, para apontar que “poucos autores têm, como Calvino, um senso tão agudo e quase doloroso das escolhas que pervadem a atividade da escrita”.⁴³ Um senso como esses, anota Barenghi, advém de um vasto campo de possibilidades múltiplas em que todo início — e no caso do *Viajante*, em que cada *incipit* — é um ensejo de abertura para toda sorte de projeção narrativa em direção ao futuro, para toda potencialidade da palavra. Ainda assim, quando Calvino escreve uma história, compõe uma dentre tantas possíveis. De maneira que não haveria, segundo o crítico, um senso de totalidade dominante na obra do escritor. E, no que parece ser uma alusão silenciosa às conhecidas críticas de Angelo Guglielmi (assim como à afetada resposta do escritor), afirma, seguro, que “como sempre ocorre em Calvino, não é o autor que profere a última palavra”.⁴⁴

Entretanto, Barenghi não deixa de encontrar uma espécie particular de tensão na escrita de Calvino, notadamente manifesta no texto do *Viajante*. Trata-se de mais que uma mera oscilação, senão de um confronto escritural entre duas tendências: de um lado, o livre correr da invenção narrativa; de outro, uma rigidez de controle interno, uma vontade de catalogação sistemática que por vezes tampona o fluxo da narração. “Calvino se esforça para conferir aos próprios livros e à própria obra uma estrutura global ordenada, rigorosa, simétrica, quase desejosa de criar a ilusão de uma atividade rigidamente planejada”, escreve Barenghi. “Tal necessidade arrisca traduzir-se em excesso de artifício”, por vezes conferindo ao leitor mais atento a sensação de uma “ligeira forçação” para que as estruturas se fechem sobre si mesmas.⁴⁵ Nesse ponto, parece-nos que Barenghi, quase vinte anos após a dura crítica de Angelo Guglielmi, soube chegar a uma formulação ideal do que apontava aquele crítico, então amplamente rechaçado pelo escritor e por outros leitores.

Com tal crítica não poderíamos concordar mais. No caso do *Viajante*, chega a causar incômodo essa pulsão neurótica do escritor (lembramos: “prestei muita atenção, eu calculei tudo”) sobre seu próprio texto, pulsão que acreditamos manifestar-se de maneira sintomática no

43 BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 62.

44 BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 78.

45 BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 64-65.

desfecho do romance, que de tão súbito e excessivamente artificioso (por mais que lhe justifiquem pela comicidade), parece-nos igualmente forçado. Num livro em que o que se coloca em questão é justamente a insuficiência de cada livro ante o desejo da leitura, a limitação do legível diante a inesgotabilidade do que não se lê, não deixa de ser frustrante que na página final, Leitor e Leitora casados estejam finalmente diante do exemplar de *Se um viajante numa noite de inverno* que tanto buscaram, e o Leitor prestes a terminá-lo. É engenhoso, não há dúvidas, é irônico, isso é certo, é a *mise en abyme* praticamente executada com perfeição, sabemos, mas não deixa de ser excessivamente engenhoso, excessivamente irônico, excessivamente perfeito. No nosso ponto de vista, o pecado aqui seria o excesso: de engenho, de ironia, de perfeição, de satisfação, enfim, quando, numa obra arquitetada de maneira tão complexa, um desfecho em aberto talvez fosse uma possibilidade de respiro mais que bem-vinda. Não bastasse isso, o apêndice que se segue ao desfecho tampouco faz grandes favores ao leitor que preza por aberturas e dissoluções. Tudo para que a estrutura se feche, tudo para que, como escrevera Calvino em carta que abordaremos na segunda parte deste trabalho, “a máquina pare em pé”. Tudo para que saibamos, enfim, que ele tudo calculou. Barengi pode de fato ter razão em afirmar, ao contrário de Guglielmi, que em Calvino não é o escritor quem dará a última palavra. Entretanto, da leitura do *Viajante*, outra ideia poderia surgir: a de que quem dá a última palavra é a estrutura maquínica, que acaba por sobrepujar-se a seu próprio inventor.

A importante inflexão que a crítica de Angelo Guglielmi faz na história das leituras de *Se um viajante numa noite de inverno* deve-se, em larga medida, à notável disseminação da resposta que Italo Calvino lhe escreveu. Tal fato fica ainda mais claro se levarmos em conta os estudos de que o *Viajante* foi objeto de análise no Brasil. Aqui, a escolha dos editores da Companhia das Letras por anexar o incisivo texto de Calvino como apêndice ao romance parece ter exercido influência considerável sobre a crítica. Não que os críticos brasileiros devessem prescindir dele. Um testemunho de um escritor sobre a leitura de seu então recém-publicado romance não é, de maneira alguma, algo a ser relevado. Entretanto, causa algum espanto o fato de a maior parte dos estudos do romance no Brasil ter se apropriado daquela *prima lettura* como premissa à sua análise, sem lhe fazer grandes contestações ou, no mínimo, vê-la com alguma desconfiança. Ao longo da leitura dos

estudos brasileiros que encontramos sobre o *Viajante*, percebemos que as (radicais) “perguntas” de Guglielmi e as (mais bem formuladas) críticas de Barenghi relativas aos excessos de Calvino no fechamento estrutural do romance e nas tentativas de domínio de sua máquina narrativa são relativizadas ou, quando pior, ignoradas pelos críticos. Em detrimento da controvérsia, permanece um certo consenso — curiosamente estabelecido pela celebrada resposta do escritor — de que não há contradições, ou pelo menos uma latente tensão entre o múltiplo e o total no romance (notadamente em seu desfecho), conforme acusara Guglielmi e reformulara Barenghi, respectivamente.

Dito isso, passemos aos textos. Tomando o *Viajante* como objeto de análise, João Paulo Tozetti discute a questão da autoria na literatura e busca as diferentes faces da noção de autor a partir da leitura do romance. Em seu percurso crítico, Tozetti recorda os pontos de encontro entre os escritos de Calvino e os de Roland Barthes. Naquela década de escrita e publicação do *Viajante*, Barthes fazia, em seus cursos e escritos, a curva do estruturalismo em direção a um pensamento-escrita que colocava em xeque a rigidez estrutural e prezava por aberturas e dissoluções. É precisamente sobre essa curva teórica que Tozetti se debruça, procurando no romance de Calvino as suas possibilidades de desdobramento. Em certo ponto, quando se detém sobre a ideia de “morte do autor” a partir da leitura do seminal ensaio de Barthes, Tozetti envolve-se num curioso debate com Rita de Cássia Maia e Silva Costa e Marisa Martins Gama-Khalil, ambas também leitoras críticas do *Viajante*, tendo em vista o fato de Calvino ter colocado o próprio nome na capa e no corpo do romance, malgrado toda menção a uma “vontade de apagamento” do autor como existência dada. Costa e Gama-Khalil argumentam não se tratar, em medida alguma, de referências a Calvino-autor, mas tão somente de estratégias para informar o leitor que *Se um viajante numa noite de inverno* é uma obra que se escreve sobre si mesma ou, nos termos de Costa, momentos em que Calvino “auto-refere-se como autor do romance” para desaparecer no jogo de espelhos. São, segundo ambas as críticas, indícios onomásticos que, direta ou indiretamente, potencializam a dissolução do sujeito.⁴⁶ Tozetti, discordando desse posicionamento, aponta para a

46 Cf. COSTA. *O desejo da escrita em Italo Calvino*: para uma teoria da leitura, pp. 114-117. Cf. também a tese de doutorado de GAMA-KHALIL. *Por uma arqueologia do leitor*: perspectiva de estudo da constituição do leitor na

relação de inflexão que o romance de Calvino trava simultaneamente com a tradição e com a ruptura, com o romanesco tradicional e com as maneiras contemporâneas da narrativa; recorre ao pensamento barthesiano — àquele momento, igualmente em ponto de dobra — para evidenciar que “seja na forma de um personagem, seja na forma de um autor implícito, ainda há a percepção de uma presença autoral no texto. O sujeito autor da forma romanesca realmente desaparece, mas a concepção de autor como uma presença no texto continua”. Calvino está ali, não encarnado no texto, mas como “instância da cultura, [...] o que faz todo e qualquer leitor relacionar a citação nas primeiras páginas do romance à sua figura pública como escritor/autor”.⁴⁷

Não deixa de ser uma saída sensata ao imbróglgio. Contudo, não é exatamente a perspectiva que adotamos neste trabalho. Por não ser nossa proposta fazer do *Viajante* objeto de análise (tal trabalho, como se vê, já tem sido feito e refeito exaustivamente nos últimos trinta anos), mas ponto de partida para uma busca (do livro-dos-livros, do Livro, do livro perdido, do apócrifo, ou ainda, do *outro livro que não se lê* ali dobrado) não nos interessa tanto a existência ou inexistência de Calvino como nome assinado ou autor dissolvido pelo nome no livro, mas tão somente a ideia do *escritor como figura*.⁴⁸ Por mais que o nome, os dados biográficos (e mesmo biobibliográficos) de Calvino como “instância cultural” ou “pessoa pública” surjam ao longo do texto, eles apenas nos servem como detalhes, pormenores que podem auxiliar a vislumbrar uma ideia, uma silhueta sombria — a de escritor — e auxiliar-nos a desempenhar a tarefa que propusemos. Em decorrência disso, não raro a imagem de Calvino se vê imiscuida àquela de Silas Flannery, seu escritor-narrado, e de diversos outros escritores e personagens que surgem ao longo da busca. A literatura, em nossa perspectiva teórica, atravessa a cultura na mesma medida em que é estranha a ela. Como escreveu Blanchot, ela “não é realidade, mas a realização de um ponto de vista que permanece irreal”.⁴⁹ Desse ponto de vista irreal realizado na

narrativa literária.

47 TOZETTI. *Entre a visibilidade e o sumiço*: autor e autoria em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, p. 89.

48 Desenvolvemos a noção de figura logo adiante, na nota metodológica.

49 Em “A literatura e o direito à morte”, Blanchot escreve: “Do lado da tarefa que é o mundo, a literatura agora é vista mais como um incômodo do que como

linguagem, participa também a misteriosa silhueta do escritor — e por nossa questão ser estritamente (senão radicalmente) literária, cuidamos para que essa silhueta mantenha-se em seu enigma: difusa, pluriforme e, como a pensamos na segunda parte deste trabalho, noturna.

Também é referência para nosso trabalho a tese de doutorado de Vinícius Carvalho Pereira. Trabalhando na perspectiva do rico diálogo entre a Literatura e a Matemática (perspectiva também adotada por Jacques Fux),⁵⁰ Pereira realiza a análise de três obras literárias produzidas no contexto do OuLiPo: *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, *La disparition*, de Georges Perec e o *Viajante* de Calvino. A proposta do crítico é encontrar, dos três livros, linhas em comum que remetam à arte oulipiana e ao seu “jogo dos sentidos na álgebra dos signos”. Para a análise do romance de Calvino, Pereira transtorna o olhar a partir dos fundamentos da geometria não-euclidiana e encontra na coleção de *incipits* um escape da solidez tridimensional em direção a um vazio subjacente: o da quarta dimensão. “Invisível aos olhos, a quarta dimensão estaria sempre além, nesse espaço onde continuam todos os livros”,⁵¹ escreve Pereira, e ainda que nosso estudo pouco tenha em vista a arte da exatidão matemática, o espaço sempre

uma ajuda séria: ela não é o resultado de um verdadeiro trabalho, já que não é realidade, mas realização de um ponto de vista que permanece irreal; é estranha a toda cultura verdadeira, pois a cultura é o trabalho de um homem transformando-se pouco a pouco no tempo, e não o gozo imediato de uma transformação fictícia que dispensa o tempo e o trabalho”. Pensado como “instância da cultura”, o escritor mais se vê como executor dessa tarefa do mundo — inscrita no tempo e realizada pelo trabalho — do que como participante desse incômodo que desafia a cada palavra a tarefa, o trabalho, o mundo. A nós, interessa-nos esse incômodo em seus redobramentos misteriosos; interessa-nos essa sorte de desafio que o literário faz ao que há de mais ordenado, produtivo e secular. In: BLANCHOT. *A parte do fogo*, pp. 346-347.

50 Cf. FUX, Jacques. *A matemática em Georges Perec e Jorge Luis Borges*: um estudo comparativo. Em sua tese, embora Fux mais se atenha a Borges e Perec para encontrar o comum de suas geometrias e infinitos, Calvino não deixa de ser um ponto de passagem. Entretanto, é no artigo “Calvino e o OuLiPo: relações matemáticas e combinatórias” que o crítico se debruça de maneira detida sobre as *contraintes* que orientaram a composição do *Viajante*. Cf. FUX. “Calvino e o OuLiPo: relações matemáticas e combinatórias”.

51 PEREIRA, Vinícius Carvalho. *O valor da letra e o sentido do número*: uma aproximação entre literatura e matemática na produção do Oulipo, p. 206.

além que buscamos — aqui entendido como espaço literário, para ecoar Blanchot — avizinha-se àquele. A análise de Pereira é detida, detalhada e afeita ao calculismo calviniano, afeição suscitada pelo próprio tema de pesquisa. Muito embora, conforme destacado, sejamos mais refratários a essa vontade de cálculo, que por vezes se desdobra em rigidez estrutural (ainda que em quatro dimensões...), acolhemos, ao longo deste trabalho, alguns dos momentos em que a análise de Pereira abriu possibilidades de leitura.

Por sua vez, a tese de Isabel Cristina Corgosinho sobre o *Viajante* debruça-se sobre o que a autora denomina uma “tradição autoconsciente do romance”, tendo em vista a arquitetônica dialógica entre escritura da leitura e leitura da escritura que depreende do livro de Calvino. Igualmente afeito às análises detidas das linhas estruturais do romance, o trabalho da crítica procura esmiuçar as complexas relações entre escritor e leitor em sua rede polifônica, tendo forte vinculação teórica nos escritos de Mikhail Bakhtin. Há, ali, um gesto próximo ao nosso, o de guardar o Livro de Mallarmé como horizonte margeado pelo livro de Calvino, muito embora uma certa insistência na ideia de centralidade da estrutura no *Viajante* arrisque colocar tal margeamento em perigo. Curiosamente, foi o único texto crítico em que encontramos uma reverberação às claras da personagem de Lotaria, que surge no diário de Silas Flannery como “uma moça que está escrevendo uma tese sobre meus romances para um grupo de estudos universitários muito importantes”. É, de fato, um trecho de comicidade (e alerta) redobrada para os estudiosos do romance:

Vejo que minha obra lhe serve perfeitamente para demonstrar suas teorias, o que decerto é um fato positivo, para meus romances ou para as teorias, não sei. Sua conversa, muito bem fundamentada, passa-me a impressão de que se trata de um trabalho conduzido com seriedade, mas meus livros, quando vistos pelos olhos dessa moça, são para mim irreconhecíveis. Não ponho em dúvida que essa Lotaria (assim se chama) os tenha lido conscienciosamente, mas creio que os leu apenas

para encontrar neles o que já estava convencida de achar ali antes de tê-los lido.⁵²

Corgosinho encontra na entonação irônica de Flannery possibilidades críticas: “a de que a Universidade prioriza os estudos teóricos em detrimento da leitura das obras e a de que o material linguístico serve aos esquemas teóricos que visam apenas ao desvendamento das estruturas autônomas de significação delas”.⁵³ Não deixa, é claro, de fazer sua própria leitura. Partindo da asserção heideggeriana de que “para arrancar daquilo que as palavras dizem aquilo que elas querem dizer, cada interpretação deve servir-se de violência”, a autora trafega entre a ideia de uma escritura angustiada e de uma leitura prazerosa e procura, do romance, as medidas do caos. Seu motivo disparador é justamente aquele que problematizamos anteriormente — a resposta de Calvino às provocações de Guglielmi —, o que leva a tese a sustentar, mesmo quase três décadas depois, o consenso em torno ao (para nós, questionável) procedimento de Calvino

52 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 189.

53 CORGOSINHO. *Se um viajante no tempo grande do romance*: entre a angústia da escritura e o prazer da leitura, em Italo Calvino, p. 14. A anotação de Flannery no *Viajante* e a asserção de Corgosinho trazem à memória um trecho do texto introdutório a *Por que ler os clássicos*, em que Calvino escreve: “A leitura de um clássico deve oferecer-nos alguma surpresa em relação à imagem que dele tínhamos. Por isso, nunca será demais recomendar a leitura direta dos textos originais, evitando o mais possível bibliografia crítica, comentários, interpretações. A escola e a universidade deveriam servir para fazer entender que nenhum livro que fala de outro livro diz mais sobre o livro em questão; mas fazem de tudo para que se acredite no contrário. Existe uma inversão de valores muito difundida segundo a qual a introdução, o instrumental crítico, a bibliografia são usados como cortina de fumaça para esconder aquilo que o texto tem a dizer e que só pode dizer se o deixarmos falar sem intermediários que pretendam saber mais do que ele” (In: CALVINO. *Por que ler os clássicos*, p. 12). Cumpre ressaltar que, a nosso ver, não se trata de um ataque do escritor à crítica em geral, mas a parte dela — em especial, àquela que trabalha a partir de generalizações e postulações, em detrimento das singularidades que escapam à ordinariedade da norma. Ainda assim, a posição de Calvino não deixa de reforçar nossa impressão de uma certa pulsão de controle do escritor sobre seus textos, além de alguma resistência às derivações, delivrações e provocações de outras possibilidades de leitura.

em encerrar o caótico sob a superfície de uma estrutura rígida e “perfeitamente ordenada”.

Se encontramos a crítica acadêmica brasileira do *Viajante* orbitando silenciosa ou declaradamente em torno desse consenso — fato que creditamos tanto à *prima lettura* de Calvino, à sua publicação como apêndice pelos editores no Brasil e, finalmente, a uma espécie de respeito demasiado obediente dos críticos ao escritor — cabe fazer uma honrosa exceção ao ponto que, decididamente, colocou-se fora da curva. No livro *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim? ...*, dobrado de sua dissertação de mestrado, Maria Lúcia de Resende Chaves presta ao *Viajante* um simultâneo de elogiosa homenagem e engenhosa traição: ela escreve outra vez o romance. Com o miolo dividido em duas colunas verticais, o livro se esparrama em uma singular cena de linguagem. Na coluna à esquerda, Chaves dá outra volta no parafuso na *mise en abyme* de Calvino e escreve, página a página, sua própria leitura do romance. Mas não se trata de mera paráfrase: a autora — ou ainda, escritora —, ao percorrer passo a passo as diversas cenas e motivos do texto, esgarça seus abismos e destaca seus relevos de linguagem, num belo e poético esforço de transtornar e reinventar os caminhos da crítica. Na coluna à direita, excertos dos mais variados textos teóricos, históricos, da crítica de arte e até mesmo da música procuram compor, com aquela escrita que a todo tempo se lê logo ao lado, uma instigante releitura preñe de possibilidades. Cabe ao leitor fazer as relações possíveis, e essas relações a todo tempo se estabelecem, tão incisivas quanto efêmeras, executando o que, a nosso ver, é a mais nobre tarefa da crítica: *fazer o romance falar línguas de possibilidades inéditas* (“essa língua sem palavras, essa impessoalidade do verbo escrever, libertaria o discurso de seus enunciados e enunciação? Desimplicaria o sujeito e seu desejo da linguagem? Reverteria a cadeia de signos para uma simultaneidade topológica?”).⁵⁴ A escrita de Chaves não preza por afastamentos críticos, por análises estruturais, por pretensões de objetividade ou por densas argumentações com vistas a convencer seus leitores. Ao contrário, é afeita aos contágios, às heterodoxias, às efemérides intensivas e ao prazer de ler-escrever. Por isso mesmo destaca-se de longe como o mais inventivo — e até mesmo como o mais relevante — texto escrito a partir do *Viajante* no Brasil. Toca o sensível e, a partir de uma escrita que se

54 CHAVES. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim? ...*, p. 193.

derrama em entrega, explora possibilidades outras de transmissão. Afinal, quando nossas bibliotecas mais acumulam pilhas de dissertações e teses e livros e livros e livros e livros, deixar que se desenrole a escrita não *sobre os livros*, mas *a partir deles*, parece-nos uma demanda por arejamento, renovação e inventividade.

Uma demanda pela escritura.

Quanto ao método

“A escritura, o que é? Uma potência”, escreve Roland Barthes quando, ao ler os diários de Stendhal, encontra neles os fracassos repetidos daquele que vacilara ao escrever do que tanto amava. Stendhal tentava escrever as paisagens italianas, cenário que lhe era repleto de imaginários amorosos. Contudo, o imperativo daqueles imaginários atirava a sua escrita num perigoso estado de inércia. “Malogramos sempre ao falar do que amamos”, arrisca concluir aquele Barthes leitor numa fórmula melancólica, trágica — como ele mesmo anota —, numa fórmula que seria certa, não fosse uma certa reviravolta. Afinal, anos depois daqueles de anotações diárias, Stendhal parece, para Barthes, encontrar uma certa potência “que desfaz a imobilidade estéril do imaginário amoroso e dá à sua aventura uma generalidade simbólica”. Faz uma passagem do diário à narrativa, da palavra estanque ao verbo movente. Uma passagem em direção ao livro, e é no livro que aquela potência se faz ler em sua maneira mais arrojada. Essa potência, o que é? Escritura.⁵⁵

Malogramos ao falar do que amamos. Para que a formulação se avizinha menos a um fatalismo trágico, talvez seja necessário quitar-lhe o “sempre”, esse índice de eterna imobilidade, ainda que de alguma poesia. Não sempre. Porque é — sempre — possível fazer uma passagem à narrativa, ou ao verbo, ou ao livro, porque é possível, enfim, escrever. Stendhal tocara uma potência ao tornar-se narrador. Barthes, por sua vez, escrevera(-se) desejanste desse mesmo toque, dessa mesma passagem. Em seu último curso (por pouco não interrompido por aquela morte banal, enigmática por sua estupidez), ele preparava o romance.⁵⁶ Mas ainda antes, fosse como leitor, escritor, amador ou pesquisador que

55 BARTHES. “Malogramos ao falar do que amamos”. In: *O rumor da língua*, pp. 381-382.

experienciava as possibilidades de um saber em fracasso, tentava delinear rotas de passagem para a própria escrita. Pensava no possível e nos impossíveis de um método.⁵⁷

“Nada mais seguro, para matar uma pesquisa e fazê-la juntar-se ao grande lixo dos trabalhos abandonados, nada mais seguro do que o Método”. Em um texto de 1971, Barthes volta-se contra os imperativos do rigor e das exigências formais que se colocavam (e ainda persistem...) como Lei no campo das humanidades. Para o escritor que atravessara um pujante estruturalismo e ora se voltava para uma escrita de chamados e afetos, o rigor excessivo do método assomava-se como perigo de esterilidade: “tudo passou para o método, nada mais resta para a escritura”. Ainda hoje, a pesquisa das “ciências” humanas e, em especial, a pesquisa em literatura desenvolve-se sobre esse espaço de perigo. Por um lado, há toda sorte de exigência com relação à

56 Num incidente misterioso por sua gritante banalidade, Roland Barthes foi atropelado por um caminhão de lavanderia logo após o encerramento do segundo ano de seu curso sobre *A preparação do romance*. Sobre o evento, Calvino, que àquela época morava em Paris, escreveu: “Um dos primeiros detalhes que se soube do atropelamento de 25 de fevereiro no cruzamento entre a rue des Écoles e a rue Saint-Jacques foi que Roland Barthes ficou desfigurado.” CALVINO. “Em memória de Roland Barthes”. In: *A coleção de areia*, p. 81.

57 Feita a passagem de um estruturalismo rigoroso para uma escrita que gradativamente se derramava em afetos e dissoluções, Barthes passou a ocupar-se do que *O grau zero da escrita*, um de seus primeiros livros, prenunciara: “uma felicidade das palavras”, “a consciência de um dilaceramento”, “a utopia da linguagem” (BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 78). Dessa passagem, Barthes experimentara o malogro — a constância de um estado de “crise” a que todo escritor está sujeito — para então pensar em travessias. Quanto a isso, escreve Lucia Castello Branco: “Pode-se dizer que, para Barthes, todo escritor é um ‘escritor em crise’ na medida em que o ‘malogro da expressão’ está sempre em seu caminho. Afinal, se só escrevemos ‘sob transferência’, chamados por aquilo que nos chama — e a crítica barthesiana o demonstraria à exaustão — estamos, invariavelmente, fadados ao fracasso. Ocorre que Barthes sabe, advertido por Blanchot e também por Goethe, que, em matéria de escritura, ‘está fora de causa acabar bem’. Dessa maneira, o fracasso, se atravessa o destino do escritor, pode ser por ele atravessado, ao ser tomado não como um fim — já que ‘está fora de causa acabar bem’ — mas como um meio: um caminho, um método” (BRANCO. “Roland Barthes e o saber em fracasso”, p. 69). É nessa vertente, do fracasso como método, que procuramos nos colocar.

responsabilidade de uma crítica que, para colocar seus “objetos” em crise, deve ler e escrever com lucidez. Por outro lado, há o texto, “único resultado ‘verdadeiro’ de qualquer pesquisa”, que é chamado a atender às demandas da escritura: abrir espaços de dispersão do desejo, dispensar a lei.⁵⁸

Trata-se, é certo, de uma tensão que não faz síntese. De uma escrita que se desdobra entre a lucidez da lei e a obscuridade da dispersão, o malogro, ou ainda, o fracasso não é menos que premissa. Aqui, cabe recordar a potente asserção de Samuel Beckett, não por acaso epígrafe a este trabalho — *fracassar de novo, fracassar melhor* — e procurar uma espacialidade que se abra no *entre*.⁵⁹ Nem absoluta luz, nem completa obscuridade: importa escrever fracassando, não dispensando por completo o método, mas voltando o método contra ele próprio⁶⁰ e escancarando os abismos de seu suposto rigor objetivo; escrever fracassando, não dispersando radicalmente a palavra, mas mantendo a dispersão como chamado e horizonte de possibilidades.

Importa escrever fracassando, porque malogramos ao falar do que amamos — e se é o Livro o horizonte da leitura-escrita que aqui se assoma, se é o Livro o horizonte dos nossos afetos, resta buscar um método cujo rigor seja a sua própria dispersão. Resta escrever, resta fracassar — fracassar de novo, fracassar melhor.

58 BARTHES. “Escritores, intelectuais, professores”. In: *O rumor da língua*, pp. 396-397.

59 Tal é, a partir da leitura de Barthes, a aposta de Raúl Antelo. O crítico procura, unindo os escritos de Barthes aos de Mallarmé, Bataille e Derrida (e balizado por uma leitura de Murilo Mendes), o estatuto filosófico-poético do intervalo. Cf. ANTELO. “A (infinita) invenção do finito: o *entre*”.

60 Naquele mesmo texto, escreve Barthes: “É preciso então, *em dado momento*, voltar-se contra o Método, ou pelo menos tratá-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes no plural: como uma *vista*, em suma, um espetáculo, encaixado no texto”. BARTHES. “Escritores, intelectuais, professores”. In: *O rumor da língua*, pp. 396-397.

Um livro, dobra de outro livro que não se lê. Na busca que propomos, o ponto de partida é um livro — *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino —, livro que, como já expusemos, já foi objeto de diversos esforços de pesquisa, leitura, decodificação e análise. A questão é aquela do livro — do livro como questão —, questão que, como também discutimos, coloca-se como demanda que salta do esgotamento ao inesgotável. O horizonte é aquele do Livro — do Livro como escoadouro —, horizonte que, conforme exposto, quer-se inatingível na mesma medida em que clama por dissoluções. Dadas essas condições de pesquisa, seria de todo estranho se não nos recusássemos, ainda que parcialmente, às pretensões mais rígidas de um método demasiadamente lúcido. Contudo, para que nossa escrita não se perdesse na dispersão abismal, foi necessário enredar estratégias de leitura — foi necessário compor um método que, mesmo em seu rigor, não abrisse mão de alguma rebeldia e abertura. Contra o método, ao método, portanto.

1. Figuras, reconhecimentos: Para que escrevêssemos não *sobre* um livro, mas *a partir dele*, fizemos a opção por partir não de sua estrutura, enredo ou eixos temáticos, mas de suas figuras.

Pensem, portanto, a figura. Trata-se de uma noção que percorreu curiosas veredas no pensamento crítico do século XX. Partamos de uma obra seminal: *Mimesis*, de Erich Auerbach. Em “A Dulcineia encantada”, ensaio sobre o *Quixote*, Auerbach destaca o episódio em que Sancho Pança denomina aquele insensato leitor “o cavaleiro da triste figura”. A curiosa alcunha dispara no cavaleiro um desejo: o de desenhar em seu escudo uma figura triste. Mas Quixote, recorda Auerbach, é prontamente interpelado por Sancho. Não seria necessário pintá-la — diz-lhe o escudeiro —, pois para isso bastava a qualquer um mirar a sua melancólica face.⁶¹

Recontado por Auerbach, o episódio quixotesco parece representativo do que ele entende por interpretação figural. Um procedimento muito caro ao crítico, que buscava das obras — a maior parte delas lidas de memória, recordemos — pontos de passagem de um elemento narrativo a outro, temporal, de uma realidade textual a outra, histórica, da letra à verdade e da verdade à letra. A interpretação figural,

61 AUERBACH. *Mimesis*, pp. 293-298.

nesse sentido, buscava relacionar dois elementos — do tempo narrativo, do tempo histórico, equiparando-os de modo que um se confundisse no outro, que um equivalesse ao outro ou, no limite, que um anulasse o outro, tal qual a triste figura de Quixote anulava a necessidade de uma outra, plasticamente retratada em seu escudo. É justamente esse procedimento que Auerbach detalha numa outra obra — *Figura* —, quando, ao percorrer o conceito de figura como expresso dos textos de Terêncio até seus desdobramentos mais modernos, escreve:

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica.⁶²

A ideia de figura em Auerbach preza por separações temporais, mas reforça a sua vinculação na realidade (uma vinculação da *veritas* à *littera*, nos termos do crítico) como possibilidade de interpretação pela crítica. A nosso ver, há em tal concepção um excesso de lastro e realidade — excesso que a literatura moderna, como a conhecemos, prezou por exaurir. Não por acaso Auerbach, naquele texto sobre o *Quixote*, fala em palavras desperdiçadas;⁶³ não por acaso em “A meia

62 AUERBACH. *Figura*, p. 46. No prefácio à obra, Modesto Carone afirma que ela “define uma das linhas mestras do trabalho crítico de Auerbach, uma vez que, do seu ângulo pessoal de inclinação, toda a literatura do Ocidente pode ser entendida também através do conceito de ‘figura’. É o que há meio século nos ensina *Mimesis*, onde o cortejo das figuras tem o condão de representar a realidade - aquilo que vai se realizar — na arte literária que começa em Homero e chega até Virginia Woolf” (CARONE In: AUERBACH. *Figura*, p. 11).

63 Ao tratar do episódio da segunda parte do *Quixote* em que o cavaleiro finalmente encontra a amada Dulcinéia, Auerbach recorda o (belo) palavrório que Quixote dispara ao falar sobre sua amada para três lavradoras que a conheciam. “Deve-se lembrar quais eram as concepções tradicionais contidas no motivo de Dulcinéia, e como estas ainda ressoam nas palavras grotescamente sublimes de Sancho e Dom Quixote: *La señora de sus pensamientos, extremo*

marrom”, último ensaio do livro sobre os escritos de Virginia Woolf, o crítico parece perdido diante de uma linguagem de excessos e imensidões que se recusa às correspondências biunívocas — ou, em seus próprios termos, à interpretação figural.⁶⁴

Décadas após a primeira publicação de *Mimesis* na Europa, a ideia de figura ressurge com força na obra de Gérard Genette. Trata-se da coleção *Figures*, compêndio de ensaios em cinco volumes que, tal qual o livro de Auerbach, passeia sobre textos literários diversos, além de fazer importantes acenos a outros textos de crítica literária do século XX. Os três primeiros volumes, publicados entre 1966 e 1972, vinculam-se à aposta do grupo *Tel Quel* e contam com um forte acento estruturalista; nos dois últimos, que só vieram a público em 1999 e 2002, Genette mostra-se mais afeito ao pensamento da desconstrução e às leituras poéticas que, pouco a pouco, desfiam as tessituras. A extensão e o largo escopo do trabalho, obra de uma vida, não nos permite senão uma breve menção; entretanto, já se nota desde aquele primeiro livro

valor que puede desearse, término de la humana gentileza, e assim por diante [...] E toda essa munição é desperdiçada para três feias e vulgares lavradoras. É um tiro no vazio. Dom Quixote não pode ser nem graciosamente aceito nem rejeitado; não há nada exceto uma divertida confusão sem sentido. Para achar nesta cena algo sério ou um sentido mais profundo, oculto, ela deveria ser violentada pela interpretação” (AUERBACH. *Mimesis*, p. 308). A nosso ver, igualmente violenta é a leitura do crítico ao cogitar desperdícios (quando todo esforço demasiado interpretativo é resultado de alguma violência de leitura). Uma leitura contemporânea do Quixote poderia questionar tal concepção do vazio como “desperdício” ou “insensatez”: talvez o que esteja em jogo seja justamente a apresentação do vazio, dos abismos de uma experiência que não necessariamente tem saída. Cumpre, nesse sentido, levar em conta um pensamento que não procure encontrar correspondências, um pensamento que coloque-se diante do abismo e que veja, nele, os restos dissonantes. Não caberiam aqui as palavras de Samuel Beckett celebradas por Blanchot? “Não tenho nada a fazer, isto é, nada em particular. Tenho de falar, isso é vago. Tenho de falar não tendo nada a dizer, somente as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar, tenho de falar. Ninguém me obriga a isso, não há ninguém, há um acidente, é um fato. Nada poderá jamais dispensar-me disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que resta para ser dito, tenho de beber o mar, há pois um mar.” (BECKETT apud BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 313)

64 Cf. AUERBACH. “A meia marrom”. In: *Mimesis*, pp. 459-485.

uma recusa à interpretação figural como proposta por Auerbach. A aposta de Genette é outra, anunciada pela epígrafe de Pascal ao primeiro volume: “*Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir*”.⁶⁵ A noção de figura, pouco a pouco delineada em breves acenos ao longo daqueles textos, parece apontar justamente para o que renunciara a sua epígrafe — a de uma *condução*, um *transporte*. Nesse sentido, a figura surge como algo que carrega, ou ainda, desvia a leitura não em direção a correspondências, mas a dissonâncias: da presença à ausência, da fruição ao dissabor e vice-versa. Trata-se, dessa maneira, de um ensejo de abertura dos textos, ensejo que carrega, que transporta o olhar do crítico em direções por vezes opostas, e por isso mesmo altamente significativas. A figura, como entendida por Genette, constitui porções adensadas do discurso literário, que hão de conduzir a sua leitura não em direção a “equivalências reais” (como em Auerbach), mas a paisagens textuais dissemelhantes que multiplicam as possibilidades do sentido.⁶⁶

A ideia de figura em Genette nos salta aos olhos por sua potencialidade de desvios, transportes e conduções em direção ao inesperado. Entretanto, é novamente em Roland Barthes que encontramos seus desdobramentos mais caros à elaboração deste trabalho. Sabemos que Barthes, em seus escritos mais tardios, via-se avesso ao método na mesma medida em que não podia prescindir dele. Resultantes desse curioso tensionamento entre método e escritura, alguns de seus escritos nos parecem particularmente frutíferos. Tal é o caso do prefácio aos *Fragmentos de um discurso amoroso*, em que o escritor delineia seu “método dramático” para fragmentar a linguagem dos afetos, método esse largamente assentado sobre a noção de figura. Ali, as figuras são entendidas como os “cacos de discurso” que condensam as ondas da linguagem que continuamente invadem a cabeça do amante. São possibilidades de imobilização — breve e fugaz — dos “gestos do corpo” daquele que ama, quando “apanhado em ação”. “A figura é o amante em ação”, escreve Barthes, e prossegue:

65 PASCAL apud GENETTE. *Figures I*, p. 7.

66 Cf. GENETTE. *Figures I*, em especial o ensaio “Bonheur de Mallarmé?”, em que Genette encontra, da leitura de Mallarmé, um movimento figural de “transições perpétuas” realizado a partir de um vasto repertório de substâncias ambíguas — “da pena à renda, da renda à nuvem, da nuvem à espuma” (p. 97).

As figuras se destacam segundo possamos reconhecer, no discurso que está passando, alguma coisa que foi lida, ouvida, experimentada. A figura é delineada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se ao menos alguém puder dizer: “*Como isso é verdade! Reconheço esta cena de linguagem*”. Para certas operações de sua arte, os linguistas recorrem a uma coisa vaga: o sentimento linguístico; para constituir figuras, é preciso nem mais nem menos do que este guia: o sentimento amoroso.⁶⁷

A concepção barthesiana de figura funda-se a partir do reconhecimento. Aqui, não poderíamos estar mais distantes de qualquer correlação objetiva entre *littera* e *veritas*, ou mesmo entre escrita e história. Ao contrário, a verdade — “como isso é verdade!” — concerne tão somente à linguagem interior dos afetos que, a partir do reconhecimento de um breve gesto imobilizado no texto, entrelaça os discursos daquele que escreve aos daquele que lê. Não deixa de ser, notemos, uma aposta potente para arrancar da esterilidade a escritura dos afetos e fazer da imobilidade — ou ainda, do malogro — a possibilidade mesma de reconhecimento e construção de uma aventura de linguagem — ou de uma aventura amorosa. Mais além, há, nessa ideia de figura, um fundo musical: “A figura é de certo modo uma ária de ópera; assim como esta ária é identificada, rememorada e manejada através de sua introdução, [...] a figura parte de uma *dobra de linguagem* (espécie de verso, refrão, de cantilena) que a articula na sombra”⁶⁸

É essa a ideia de figura que nos guiou na elaboração da primeira e da segunda partes desta tese. Muito embora não as tenhamos fragmentado radicalmente tal qual Barthes o fizera naquele livro, procuramos fazer sobressair, em cada uma das partes, um gesto do corpo que fizemos com o *Viajante* de Calvino. Mais uma vez: não escrevemos *sobre* o livro, mas *a partir dele* e, mais especificamente, a partir de dois excertos em que nossa leitura — em última instância guiada pela “coisa

67 BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. XVIII.

68 BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. XX. Grifamos.

vaga” de um sentimento amoroso — deteve-se de maneira decisiva por uma cena de reconhecimento.

Como isso é verdade! — exclamamos quando, enquanto nos detivemos sobre o gesto de leitura do livro, encontramos uma passagem do *Viajante* em que a leitura nos parecia tão delineada quanto memorável. A partir daquele excerto, escrevemos “Um livro,” texto que parte de uma figura — uma cena de leitura — para buscar de um livro a dobra, e para encontrar, na dobra, o infinito de uma leitura cujas possibilidades não hão de se esgotar, ou ainda, *um outro livro que não se lê*.

Reconheço esta cena de linguagem — assentimos quando, ao nos debruçarmos sobre o gesto de escritura do livro, encontramos uma outra passagem do romance de Calvino em que a escritura nos parecia igualmente reconhecível por seus mistérios noturnos. Também partindo desse outro excerto, escrevemos “Dobra de outro livro”, texto que parte de — e repetidas vezes recorre em — um refrão (“*Era una notte buia e tempestosa*”) para tentar escancarar alguns dos precipícios a que se atira um escritor como Calvino — neurótico, calculista — ao tentar incluir deliberadamente em seu livro o infinito dos livros perdidos, apócrifos, ou ainda mais uma vez, *um outro livro que não se lê*.

2. Singularidades, séries: “A grande descoberta da matemática foi pensar a singularidade não mais em relação ao universal, mas em relação ao ordinário ou regular”, afirmou Gilles Deleuze em um de seus cursos sobre o pensamento de Leibniz. Naquele curso, Deleuze revisitava as arquiteturas da geometria clássica para delinear os impactos trazidos pelo cálculo diferencial de Leibniz — notadamente a inclusão das curvas — e, a partir dali, chegar a um conceito filosófico de singularidade. Ao conceito, importa justamente aquela descoberta pela qual, mais uma vez, a matemática antecipou a filosofia: a singularidade não é uma ponte para o universal, mas um ponto que transtorna o sentido do que está em sua vizinhança. Mais além, não apenas o singular coloca-se em relação com o ordinário, mas em larga medida depende dele — é pelo prolongamento dos sentidos ordinários transtornados que o singular se faz ver e ouvir:

O que conta, no pensamento, são os pontos singulares e aqueles ordinários. Ambos são

necessários: se o seu pensamento é composto somente de pontos singulares, você não tem qualquer método de extensão ou prolongamento — é inútil; se você tem apenas pontos ordinários, é do seu interesse pensar em qualquer outra coisa. [...] Em outras palavras, o pensamento do singular é o mais modesto pensamento do mundo. É ali que o pensador necessariamente torna-se modesto, porque o pensar é a extensão em série de ordinários, e o pensamento explode no elemento da singularidade — tal é o conceito.⁶⁹

No esteio das — tão alegres — formulações de Deleuze, entendemos a singularidade como um elemento tão súbito quanto extraordinário que faz o pensamento explodir em possibilidades e transtornar os sentidos. O pensar, por sua vez, vem como um prolongamento variante daqueles sentidos transtornados, agora compondo uma série, de que majoritariamente fazem parte os elementos ordinários. A ideia de série, portanto, é a de uma extensão. Há, na série, pontos extraordinários, singulares, que acarretam a inflexão dos sentidos, que levam a linha a curvar-se. Entretanto, para que as curvas se formem, é preciso que haja pontos ordinários para compô-las e percorrê-las, não de cabo a rabo (porque é próprio das séries o infinito e o infinitesimal, e tal é a novidade do pensamento barroco de que Deleuze se apropria),⁷⁰ mas sempre parcialmente, um elemento de cada vez, sempre preparando o terreno para que a próxima singularidade se aproxime e, mais uma vez, modifique seu sentido. O mundo, dessa

69 DELEUZE. *Sur Leibniz*. Transcrição da aula de 29 de abril de 1980, s/p.

70 “O barroco inventa a obra infinita ou a operação infinita. O problema não é como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito”, escreve Deleuze. Da leitura que o filósofo francês faz dos escritos (notadamente os marginais) de Leibniz, interessam as virtualidades das linhas de inflexão que se atualizam na alma e se realizam na matéria. Cada atualização e cada realização, por sua vez, reportam não à totalidade do universo, mas ao seu infinito de possibilidades. A dobra, nesse sentido, é a curvatura, a inflexão que cada coisa — atualizada, realizada — faz sobre si própria para incluir (e não apenas conter) esse campo de infinitudes sempre moventes e infinitamente permutáveis. No limite, a dobra é a inflexão do infinito sobre o infinito mesmo — mesmo, e portanto sempre-outro. DELEUZE. *A dobra*, p. 66.

maneira, é visto como “uma infinidade de séries convergentes, prolongáveis umas nas outras, em torno de pontos singulares”,⁷¹ e o pensamento é o que se dá na passagem entre singular e ordinários, uns afetando o outro (que assim difere de si próprio), não tendo em vista o universal, mas traçando um movimento infinitamente prolongável e extensivo de regularidade e variância, ou ainda, de repetição e diferença.

Tal é um dos motivos da afirmação de Deleuze, em *Lógica do sentido*, de que “a forma serial se realiza necessariamente na simultaneidade de duas séries pelo menos”.⁷² De duas séries pelo menos: porque, se as séries convergem umas nas outras infinitamente, se elas se prolongam umas nas outras infinitamente, o olhar para uma série necessariamente deve considerar ao menos *uma outra* para a qual ela há de convergir. Não há, nesse sentido, uma série absoluta que remeta a um universal. Há, ao contrário, uma infinidade de séries que só podem ser percorridas *em relação a*.

Quanto a este trabalho: tendo sempre em vista o horizonte de *um outro livro que não se lê*, procuramos percorrer, em suas duas primeiras partes, séries distintas — e convergentes — disparadas a partir de duas figuras reconhecidas nos excertos do *Viajante* de Calvino. Cada uma das séries tem como porta de entrada uma singularidade que se estabelece em relação com o livro: a primeira, o gesto de sua leitura; a segunda, o de sua escritura. Não há, entretanto, uma porta de saída, senão uma continuidade projetada (ou, para rememorar a fórmula de clausura de Leibniz celebrada por Deleuze, *não há janelas*, mas a infinitude de um movimento interior). Trata-se, assim, de um regime de composição (e igualmente de pesquisa e escritura) que não busca chegar a conclusões universalizantes ou a um termo final — não há, de fato, ponto de chegada, senão um *movimento em direção a*, e é justamente esse movimento, sujeito às intempéries da inflexão, que buscamos para fazer juz a uma questão (a questão do livro) que, se resolvida, concluída ou

71 DELEUZE. *A dobra*, p. 106. As noções de singularidade e inflexão serão investigadas de maneira mais detida na primeira parte deste trabalho. Aqui, interessa-nos tão somente delinear o nosso método de escritura a partir das figuras: um método de passagem, que vai do singular ao ordinário e do ordinário ao singular, não tendo em vista efetuar retenções universalizantes, mas buscar o movimento em torno do qual *um livro dobra um outro*.

72 DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 39.

levada a termo, não pode resultar senão em incompreensões, totalizações e, no limite, à nulidade de efeitos.

Nossa escrita, portanto, não visa a análises demasiado detidas, senão a uma leitura que procura percorrer as séries pela *passagem de um elemento ao outro*. Afinal, é ao transitar pelas séries que se assomam que se pode perceber o transtorno dos sentidos em torno de suas singularidades. Mais além, pode-se experienciar o prolongamento, ou a extensão desses sentidos transtornados em cada elemento regular que se segue. Nessa escrita que vai de um elemento a outro, de uma ideia a outra, de um texto a outro, ou ainda, de um livro a outro, buscamos um efeito, um sentimento linguageiro, amoroso, talvez, que se produza do movimento percorrido e da sucessão de signos, imagens e leituras.

Tendo isso em vista, se na primeira parte temos como ponto de partida a figura de uma singular cena de leitura, passamos dela a um livro — o *Viajante* —, e do livro em sua materialidade à busca de uma operação que se efetue sobre ele; das (im)possibilidades da operação de leitura ao que ela tem de inesgotável, do visível ao legível, do legível ao invisível, do invisível ao ilegível; desse senso de ilegibilidade (ou de uma leitura de olhos fechados), passamos à busca de uma linha; da linha, passamos à dobra. Já na segunda parte do trabalho, escrevendo a partir da figura de uma cena de escritura, passamos da *notte buia* da escritura à escuridão noturna e plena de dúvidas do *Viajante*; das obscuras questões que rodearam aquele que o escreveu ao seu artifício de dobrá-las no livro e na ponta do próprio nome; da dobra como artifício, ou da dobra da dobra, chegamos a um desejo pelo livro perdido, escondido e distante: o apócrifo, dobra do lado de fora, um outro livro que não se lê.

3. Dobras, desdobras: É certo que a dobra, ao longo deste trabalho, é tema de estudo. A nosso ver, é a dobra que faz de um livro algo de extraordinário: *uma porção de linguagem dobrada sobre si mesma para incluir o infinito...* Entretanto, a dobra é aqui também entendida como operação que se efetua ao longo do texto. E foi da repetição variante dessa operação que brotaram os fragmentos que compõem a terceira parte deste trabalho: “...que não se lê.”

Porque é tema de uma busca, reservamo-nos a desenvolver (ou ainda, a desdobrar) o conceito de dobra em Deleuze ao longo do corpo das duas primeiras partes deste trabalho. Entretanto, se assumimos que a

dobra é aqui também operação e, mais além, método, cabe recorrer a uma breve e esclarecedora passagem em que Deleuze reflete sobre suas possibilidades:

A desdobra. Certamente, a desdobra não é o contrário da dobra nem sua elisão, mas a continuação ou a extensão do seu ato, a condição de sua manifestação. Quando a dobra deixa de ser representada para tornar-se “método”, operação, ato, a desdobra vem a ser o resultado do ato que se expressa precisamente dessa maneira.⁷³

Não há antonímia, na filosofia de Deleuze (e em sua leitura de Leibniz), não há oposição entre dobra e desdobra. A dobra é caracterizada por uma agência — a inflexão — e por uma causa final — a inclusão. Se essa inflexão se dá pela proximidade infinitesimal de uma singularidade, e se, ao curvar-se, ela inclui o infinito, o exercício da dobra não como mimetismo, mas como “método” (que Deleuze curiosamente põe entre aspas), traz como resultado a abertura de uma desdobra. Porque a desdobra não é o contrário da dobra, o que sucede não é um processo de deflexão ou de foraclusão. Da desdobra, não se pode esperar mais que outra dobra, e outras dobras-da-dobra — mas nesse desdobrar e redobrar, o previamente incluído movimenta-se no drapeado, para novamente incluir-se, *pli selon pli*.⁷⁴ Quiçá, desse movimento, o incluído (no nosso trabalho, um outro livro...) deixe-se ver num instante por um pormenor, deixe-se tocar num íterim por um resvalo — porque não há revelação, senão roçados por um triz no mistério, lembremos com Rosa — e pouse em brevidade na palavra.

Tal é nossa aposta. Movidos por ela, ao longo da composição da primeira e da segunda partes deste trabalho, sempre que reconhecemos

73 DELEUZE. *A dobra*, p. 68.

74 A referência é ao verso de “Remémoration d’amis belges” de Mallarmé (“Que se devêt pli selon pli pierre veuve”), que também deu nome à obra de música erudita “Pli selon pli: Portrait de Mallarmé” do compositor Pierre Boulez. Boulez emprega, ao longo de cinco movimentos, a dobra como operação. As sonoridades orquestrais se sobrepõem até que, repetidas vezes, chegam a um instante de inflexão — marcado pelo silêncio ou pelos estampidos — que leva a orquestra e a solista soprano a redobram e desdobram os temas sonoros, *pli selon pli*. Cf. BOULEZ. *Pli selon pli*.

um ponto de inflexão — uma singularidade que fez dobra — fizemos dele outra dobra. Escrevemos, a cada um desses momentos, um outro texto, breve, atravessado pela intensidade e, na mesma medida, visando à própria dispersão. É o conjunto desses fragmentos que compõe a terceira parte desta tese — “...que não se lê” — e que constitui uma tentativa de sucessivas aproximações e afastamentos desse outro livro incluído, dobrado num livro, *um outro livro que não se lê*. Nosso horizonte, que essa coleção fragmentária disposta na última parte tão somente tenta margear (até mesmo por sabê-lo inatingível), é aquele de um “escoadouro da linguagem”, de simultânea potência e impossibilidade, de uma ilegibilidade atroz a ponto de mover o desejo e a vontade de escritura. Por isso mesmo assim o escrevemos: na parcialidade de uma série de textos breves que tentam se dispensar à lei e procuram, com uma intensidade própria, a escritura. E porque esse *outro livro* é também o livro perdido, o livro impossível, o apócrifo, ou ainda, o Livro, em cada um daqueles fragmentos o *Viajante* de Calvino mergulha na sombra para deixar que outros escritos cheguem à superfície. Surge ali, como no *Lance de dados*, “*UNE CONSTELLATION*”: Cervantes, Poe, Henry James, Bruno Schulz, Borges, Lovecraft, Ray Bradbury, Renato Pompeu, Mallarmé, cada um desses escritores e seus escritos de livros outros, de livros escondidos, de livros ilegíveis, de livros impossíveis, cada um de seus textos surge como singularidade que propulsiona nossa escrita rumo à dispersão.

Por fim, também deixamos a cargo do leitor a escolha do melhor trajeto para se ler esta tese. Na montagem que propomos, cada um dos pontos de inflexão do texto na primeira e na segunda partes vêm demarcados em negrito e seguidos da referência da página, posta entre colchetes, em que o fragmento se desdobra. Cabe a quem lê escolher por uma leitura remissiva (que vai de cada inflexão à sua desdobra na terceira parte, para então retornar) ou por uma leitura em linha direta, que passeia pelas dobras para chegar à desdobra, a coleção de fragmentos que resulta. De uma maneira ou de outra, o que esperamos é que qualquer coisa se dê daquele arranjo de intensidades entrecortadas: um resvalo no mistério, um reconhecimento na sombra, a aproximação de um sobressalto sensível, “netuniano, tempestuoso”.⁷⁵

75 BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. XXI.

PRIMEIRA PARTE

Um livro,

[ler o livro, ver a dobra]

“Revire o livro entre as mãos, percorra o texto da contracapa, das orelhas, são frases genéricas que não dizem muito. Melhor isso que um discurso que pretenda sobrepor-se de forma indiscreta àquele que o livro deve comunicar diretamente, àquilo que, pouco ou muito, você mesmo extrairá dele. É certo que esse passeio ao redor do livro — ler o que está fora antes de ler o que está dentro — também faz parte do prazer da novidade, mas, como todo prazer preliminar, este também deve durar um tempo conveniente e pretender apenas conduzir ao prazer mais consistente, à consumação do ato, isto é, à leitura do livro propriamente dito.

Agora, sim, você está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página. Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. Não, você não o está reconhecendo. Mas, pensando bem, quem afirmou que este autor tem estilo inconfundível? Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo. No entanto, parece que este livro nada tem a ver com os outros que ele escreveu, pelo menos com aqueles dos quais você se lembra. Está desapontado? Vejamos. De início você talvez experimente certo desnorteamento, como o que sobrevém quando somos apresentados a uma pessoa que pelo nome parecia identificar-se com determinada fisionomia, mas que, ao tentar-nos fazer coincidir os traços do rosto que vemos com os daquele de que nos lembramos, percebemos não combinar. Mas depois você prossegue na leitura e percebe que de algum modo o livro se deixa ler, independentemente daquilo que você esperava do autor. O livro é o que desperta a sua curiosidade; pensando bem, você até prefere que seja assim, deparar com algo que ainda não sabe bem o que é.”⁷⁶

O livro, de fora a dentro

“Não se julga um livro pela capa”, reza o senso comum, mas tampouco se deve ignorá-la em nome da primazia do miolo. *Rigiri il libro tra le mani*: reviro, portanto, este exemplar de *Se um viajante numa noite de inverno* entre as mãos. Capa, lombada, contracapa, primeira e segunda orelhas são banhadas por um fundo verde-escuro fosco que envolve as folhas do volume de maneira mais ou menos uniforme. Na capa, reconheço um campo em que a opacidade dá lugar ao brilho: são três figuras geométricas, três retângulos que receberam uma camada de verniz transparente brilhante, agora já um pouco embaçado, devido ao excessivo (e desejável) desgaste das sucessivas leituras a que o exemplar se rendeu. Logo abaixo, uma caixa de texto que informa nome do autor e título do livro, mimetizando (e seguindo mais ou menos à risca) as normas técnicas que prescrevem a catalogação de publicações em bibliotecas e bancos de dados.⁷⁷ Mais abaixo, a marca da editora, Companhia das Letras, curiosamente uma locomotiva a vapor, quem sabe um similar, uma cópia miniaturizada e previamente anunciada do mesmo trem que trouxera o protagonista do primeiro começo-de-romance do livro (homônimo do próprio livro, aliás) até a estação em que ele, junto ao leitor, primeiro desembarcaram.

Nas duas orelhas, um texto sem assinatura aponta a “proeza notável” que o livro de Calvino realiza — “unir o prazer voraz da leitura às tortuosas questões da vanguarda literária” — para então entregar-se a um brevíssimo resumo do *récit*⁷⁸ em questão naquelas 263 páginas, aqui

77 Lê-se: “CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Companhia das Letras, 1990, 1ª ed. [Se una notte d’inverno un viaggiatore, 1979] Tradução: Nilson Moulin”. Uma breve consulta à folha de rosto do exemplar que tenho em mãos mostra, contudo, que se trata da 4ª reimpressão da 2ª edição da obra. A promessa trazida pela capa, assim, é a de um livro-primeiro, uma edição princeps, volume originário em língua portuguesa, muito embora basta que o leitor percorra as duas primeiras folhas do exemplar para constatar a traição perpetrada. O engenhoso layout da capa se repete, também, em todas as outras obras de Calvino publicadas pela editora. Todas prometem a primeira edição.

78 Este *récit*, enredado em capa verde-escura, não é mais que ínfima parte do conjunto infinito de narrativas que nos rodeia e que, em última instância, é a própria vida: “Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes,

no suporte de um códice sem imagens, para além das três figuras envernizadas, da locomotiva que anuncia a editora e do retrato em preto e branco do autor (sóbrio, sempre tão curiosamente sóbrio) que antecede sua biografia em cinco linhas na parte inferior da segunda orelha.

Escolho deixar de lado, ao menos por ora, a questão quanto à proeza de Calvino (seria o prazer da leitura menos tortuoso que as questões da vanguarda literária?) para olhar a contra-capa. Uma mancha de caracteres brancos (escrita pelo próprio Calvino para ocupar esta exata posição, evidentemente, à diferença de suas outras obras publicadas pela mesma editora, que trazem excertos do texto na contra-capas) diz das dádivas e perigos destes “trezentos gramas de papel impresso”, esta “obra-prima de engenhosidade, humor e inteligência”, embora também “campo minado”: “perceba o jogo de espelhos, fique de olho nos detalhes, para conseguir chegar ao gozo final”.⁷⁹

Mas o gozo final resta sempre mais além do fim de toda leitura e de todo desejo. E de leitura, de desejo de leitura, trata o livro: da jornada de um protagonista Leitor, marcado no texto por uma inicial maiúscula e

como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santaúrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, transhistórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.” In: BARTHES. “Introdução à análise estrutural da narrativa”, p. 19.

79 Lacan, no seminário 20: “O que é o gozo? Aqui ele se reduz a ser apenas uma instância negativa. O gozo é aquilo que não serve para nada.” Atenta, ainda, para a impossibilidade do “gozo final” que não seja a morte do sujeito, embora desdobre, ao longo de todo o seminário, a ideia de que o exercício do saber só poderia representar um gozo em sua medida infinita de deslize das determinações e de impossibilidade: “vou direto ao de que se trata — o saber, ele é um enigma”. In: LACAN. *O seminário — livro 20: mais, ainda*.

referido na segunda pessoa de um *você* (no original italiano, na proximidade de um *tu* dissolvido na desinência verbal),⁸⁰ cujo início coincide precisamente com o começo de uma leitura — a do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Os “trezentos gramas de papel impresso”⁸¹ enredados numa dobra de couché verde-escuro fosco são o lugar da busca, dos esforços da busca, dos precipícios da busca desse Leitor-“você”-*tu* pela conclusão da leitura, desfecho da narrativa, término do romance, *explicit* do *incipit*,⁸² fim do livro.

A jornada pode até chegar a termo na última página aberta antes de um apêndice redigido pelo próprio escritor (“— Só mais um instante. Estou quase acabando *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino),⁸³ ou quase a termo, ainda com qualquer resto *per finire*,⁸⁴ mas

80 “Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccongliti, allontana da te ogni altro pensiero.” (CALVINO. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, p. 1)

81 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*. Contra-capá.

82 Michel Melot, ao indagar-se sobre a questão da correspondência entre a unidade material e uma suposta unidade intelectual do livro, situa na Idade Média a emergência de uma preocupação com a demarcação de uma instância de coincidência entre uma e outra. A unidade material do livro era dada de antemão pela materialidade de sua dobra; já “a unidade intelectual era demarcada por duas ‘balizas’: o *incipit*, que anuncia o início do texto; e o *explicit*, que anuncia seu fim.” (MELOT. *Livro*, p. 79). Vale recordar, contudo, o proêmio de Giorgio Agamben a *Infância e história*, que principia com a afirmação de que “toda obra escrita pode ser considerada como prólogo [...] de uma obra jamais escrita, que permanece necessariamente como tal, pois, relativamente a ela, as obras sucessivas (por sua vez prelúdios ou decalques de outras obras ausentes) não representam mais do que estilhas ou máscaras mortuárias. A obra ausente, ainda que não seja exatamente situável em uma cronologia, constitui então as obras escritas como *prolegomena* ou *paralipomena* de um texto inexistente ou, em geral, como *parerga* que encontram seu verdadeiro sentido somente junto a um *ergon* ilegível.” (AGAMBEN. *Infância e história*, p. 9). Se seguirmos na vereda do filósofo italiano, deslizamos da ideia de uma baliza terminal do livro em direção à noção de um *explicit* sempre inexistente, sempre adiado, sempre por vir.

83 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 263.

84 E agora, na primeira pessoa de um “eu” ansioso e desejante: “— Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.” (CALVINO. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, p. 222).

nunca por uma estrada em linha reta. Afinal, tudo se dá como se a leitura empreendida por esse Leitor lhe escapasse a todo tempo, deixasse suas expectativas em suspenso e quebrasse com a continuidade da narrativa. A estrutura do romance, que alterna capítulos numerados a trechos nomeados por locuções breves (Capítulo 1 — “Se um viajante numa noite de inverno” — Capítulo 2 — “Fora do povoado de Malbork” — Capítulo 3 — “Debruçando-se na borda da costa escarpada” — Capítulo 4 — ...) é plena de interrupções e de hiatos.⁸⁵ Nos capítulos numerados, narra-se a saga empreendida pelo Leitor, tão logo acompanhado por uma Leitora, para levar a cabo a leitura do livro, a princípio posta em suspenso por um erro de encadernação da editora. Tomam parte na narrativa, além da busca do Leitor e do desejo da Leitora, as incisivas

85 “Na arquitetura do período formado pelos títulos dos capítulos, essa dicção entrecortada reduplica a macroestrutura geométrica do romance, com seus solavancos e angulações entre as diversas narrativas que o compõem, vividas ou lidas pelas personagens, as quais não se apresentam de modo homogêneo, como uma linha reta ou segundo a estrutura canônica do gênero romance, mas sim como subversiva linha poligonal”, constata Vinícius Pereira em tese de doutoramento que guarda entre seus objetos o romance de Calvino, lido à contraluz da geometria não-Euclidiana. (PEREIRA. *O valor da letra e o sentido do número: uma aproximação entre literatura e matemática na produção do Oulipo*, p. 182). Causa certo incômodo, contudo, a asserção de que haveria uma “estrutura canônica do gênero romance” cuja geometria estrutural compreenderia a homogeneidade de uma linha reta. Quanto a isso, Mikhail Bakhtin, no ensejo de uma teoria do romance, apostou na resistência do romance a ser enquadrado como gênero. Comparado a escritas ancestrais — como a épica — o romance ainda é jovem demais para ser determinado em suas formas canônicas: “o romance não tem o cânone dos outros gêneros: historicamente são válidas apenas espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal. O estudo dos outros gêneros é análogo ao estudo das línguas mortas; o do romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens”. (BAKHTIN, *Questões de literatura e estética*, p. 397). Ademais, se ainda é possível (ou sequer desejável) tentar delimitar uma forma canônica de um gênero, é preciso considerar que o romance — como também destaca Bakhtin — parece ser a instância de interação de formas e maneiras diversas, evidenciando-se, em suas mais diversas manifestações, em seu caráter mais proteico, tentacular, pluriforme e complexo. Nesse sentido, o *Viajante* de Calvino parece “subversivo” menos por destoar de uma suposta forma canônica romanesca do que por colocar a nu em suas páginas a complexidade tentacular do gênero.

colocações de uma universitária interessada no campo da crítica política, os disparates de um editor soterrado sob uma pilha de manuscritos por editar, as maquinações do idealizador de uma seita erguida em torno de livros apócrifos e as divagações de um escritor ora produtivo, ora atormentado, em última medida um reflexo do próprio Calvino no espelho de seu texto. Já nos trechos nomeados por locuções fragmentadas (são sempre partes de uma sentença maior, *a priori* desconhecida), sou eu, leitor, quem mergulha nos textos que aquele Leitor lê. São dez princípios de romances, dez leituras por terminar, cada uma com dicção, enredo, espaço-tempo particulares, a princípio completamente independentes uma da outra, não fosse pelo fio condutor perseguido incessantemente pelo Leitor nos capítulos numerados e intercalados: o de uma leitura sempre por acabar, o de um livro sempre *per finire* [*Dobra*, p. 239].

O objeto-livro e a operação-leitura

Contudo, mesmo com toda sorte de salto e interrupção, *Il libro si fa leggere comunque*: de algum modo este livro se faz ler. Faz ler o livro e a leitura do livro — afinal, no *Viajante*, são a leitura, a ideia de leitura, e o livro, a ideia de livro, que se colocam em questão já de início. Persigamos essas duas ideias, de leitura, de livro, partindo de um ponto de vista pretensamente objetivo. Pretensamente: porque para fazê-lo, é preciso tomar toda distância do livro para olhá-lo como objeto; é preciso que nos separemos do livro como sujeitos, rompendo com o fluxo imaginário da leitura. No limite, um gesto impossível. Por ora, tentemos. Mantenhamos por um instante toda ilusão de separação entre o olhar e a coisa olhada; esqueçamo-nos temporariamente de toda “inelutável cisão

do ver”, ponhamos de lado a primazia de toda “esquize do olhar”.⁸⁶ Pensemos na operação-leitura. Olhemos o objeto-livro.

Considerado como objeto de leitura (e considerado aquele que lê como sujeito-ledor), o livro, seja ele este, com seus trezentos gramas de papel pólen em dobra verde-escura, ou outro, qualquer outro, resta como substância opaca, suporte concreto que não há de escapar às mãos, dobra adíafana que inclui texto diáfano,⁸⁷ óbvio, translúcido, cuja decodificação e assimilação depende unicamente da agudeza do olhar de seu agora-ledor.

Ou ainda, dobra diáfana, que vai de translúcida a invisível tão logo o texto ganhe opacidade no imaginário e de algum modo se faça ler. “Mal este livro foi aberto e ele já lhe foge aos olhos, sob o texto que se lê”, escreveu Michel Melot na abertura de seu *Livro*,⁸⁸ evidenciando o que por vezes, em nossos gestos repetidos de leitura, escapa ao olhar:

86 A “inelutável cisão do ver”, expressão que Georges Didi-Huberman ecoa a partir da leitura de James Joyce, marca o rastro de perda e não que se estende entre todo olhar e toda coisa olhada; Didi-Huberman faz eco da “esquize do olhar” que Lacan desenha a partir da leitura de Merleau-Ponty, e que busca desfazer as ilusórias separações entre sujeito e objeto imiscuidas num olhar supostamente objetivo. Sabemos, com Lacan e com Didi-Huberman, que não há olhar que não transtorne o que se olha, na mesma medida em que o que se vê também há de transtornar os olhares. Nesse sentido, a proposta que aqui se enseja é de uma breve tentativa — fracassada *a priori*, também sabemos — de deitar um olhar objetivo sobre a leitura como operação e sobre o livro como objeto, tentativa cujo fim é esgarçar suas potências e impossibilidades. Cf.: DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*; LACAN. *O seminário — livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*.

87 “Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door.”, contestaria Stephen Daedalus, de dentro de sua dobra imensa e de seu texto diáfano-adiáfano, sobre tamanha certeza quanto ao limite definitivo entre um e outro, opaco e translúcido. Sob a perspectiva da personagem joyciana, o único limite entre o diáfano e o adíafano, entre o opaco e o translúcido, são os olhos de quem lê. In: JOYCE. *Ulysses*, p. 45.

88 MELOT. *Livro*, p. 23. A dupla vírgula, que por vezes ganhará o corpo de texto e as referências nas notas de pé de página, é intencional. O título do livro de Melot — *Livro*, — contém ele mesmo uma vírgula, uma pausa que abre espaço para cada um de seus eruditos ensaios sobre as mais diversas manifestações do códice ao longo da História.

tão logo abrimos um livro para lê-lo, perdemos de vista aquele objeto de folhas dobradas; gradativamente, o objeto-livro esvanece como fundo translúcido, ao passo que mergulhamos de maneira decisiva em sua porção de linguagem redobrada.

De uma maneira ou de outra, se buscamos — ainda que antevendo o fracasso — apoio num senso firme de objetividade, o livro nos sai a princípio como depositário fechado de uma verdade pronta a se abrir. Uma acepção ingênua, sabemos, mas uma acepção que percorreu os séculos — e remonta ao tempo das primeiras circulações do códice:

O rolo da Torá evoca uma história inacabada e a sequência de sua espera. O Novo Testamento anuncia a conclusão da Escritura: nenhum texto passado escapará dela, nenhum texto futuro poderá superá-la. A novidade do códice não consiste no ato de se inscrever a Verdade em um livro único, o que qualquer outro suporte seria capaz de fazer. A novidade surge no fato deste livro ter sido encerrado. Deus está em todas as partes: negócio fechado.⁸⁹

O mundo do livro — que ainda somos — emerge concomitantemente ao mundo cristão e, em grande medida, por conta dele. Se as mais antigas menções ao códice ecoam de uma Roma que vivia os primórdios do tempo cristão, não foi de súbito que o livro encerrado por placas e dobradiças substituiu a verticalidade-a-ser-desenrolada do *volumen*. A superação do número de rolos em circulação e armazenamento pelo de códices, de fato, só vem a se registrar no século IV d.C.. Um processo lento — foram “quatro séculos para [o códice] se impor”⁹⁰ —, mas de força exuberante.

A ideia do livro como envoltório de verdades encerradas — esse “negócio fechado” — veio ganhando momento com o passar dos séculos. Ainda nos tempos das Luzes, quando um potente senso de objetividade se esparramava pelo campo dos saberes, nem mesmo os gritos por liberdade livraram os leitores da ideia de uma suposta Verdade enclausurada nos códices, posta à disposição daqueles que se prestassem

89 MELOT. *Livro*, p. 30.

90 MELOT. *Livro*, p. 26.

capturá-la. Como aponta Michel de Certeau, não era incomum que se compreendesse o livro como objeto formador e conformador de seus leitores:

No século XVIII, a ideologia das Luzes queria que o livro fosse capaz de reformar a sociedade, que a vulgarização escolar transformasse os hábitos e costumes, que uma elite tivesse com seus produtos, se a sua difusão cobrisse todo o território, o poder de remodelar toda a nação. [...] Mas no decorrer de toda essa evolução, a ideia de uma produção da sociedade por um sistema 'escriturístico' não cessou de ter como corolário a convicção de que, com mais ou menos resistência, o público é moldado pelo escrito (verbal ou icônico), torna-se semelhante ao que recebe, enfim, deixa-se imprimir pelo texto e como o texto que lhe é imposto.⁹¹

Entre a ideia ancestral de um códice que encerra a verdade divina por sua dobra e a noção (igualmente autoritária, igualmente ingênua) de que os leitores serão impressos pelos livros que lêem, não se leva em conta os potenciais gestos de criação e rebeldia. De fato, a proliferação dos códices pelo mundo ao longo dos séculos parece ter também disseminado a pressuposição de uma verdade inscrita nos livros. Hoje, dezessete séculos após a consolidação do códice, quando já testemunhamos a emergência da tela como novo suporte de leitura (palavra repetida, suporte em diferença: ao ler na tela, pressionamos a tecla *scroll...*),⁹² ainda vivemos cercados por livros. E os lemos. Não

91 CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 261.

92 *Scroll*, em inglês, designa também o rolo — ou *volumen* — que precedeu os códices na linhagem histórica de suportes de leitura. A tela em larga medida reproduz o regime de leitura dos rolos — na vertical, de maneira contínua — em detrimento do encerramento dobrado do códice, que é lido pelo desdobrar de cada página. Cabe a questão colocada por Gilles Deleuze: “O paradoxo da repetição não está no fato de que não se pode falar em repetição a não ser pela diferença ou mudança que ela introduz no espírito que a contempla?” (DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 75). Separados por quase dois mil anos, o rolo e a tela se reencontram no nome — *scroll* — que se repete diferindo: agora,

raro, contudo, esses livros que nos rodeiam ainda são vistos por grupos variados de leitores, das seitas mais radicais aos subsolos das universidades, como objetos que incluem em si suas verdades encerradas.

Tão encerradas como suas páginas: a própria forma do livro, em certa medida, pode convidar ao equívoco. A palavra posta em livro (sob esse ponto de vista, nada *livre*) deixa de restar como segmento à espera de uma continuidade, quiçá de alguma completude, no advento de uma revelação sempre por vir (e a Torá posta em rolo, assim, talvez se abra de maneira mais potente), para então incluir-se na clausura das duas capas que, mediante um único gesto, agora fecham-se sobre si mesmas. Ainda, encerradas como suas palavras: visto sob essa concepção essencialista, o livro que carrega a palavra fecha toda possibilidade de uma outra palavra futura, de alguma adição ali mesmo, naquele espaço, de qualquer *addendum*⁹³ que vá mais longe que uma anotação às margens da página perpetrada pelas mãos do leitor. Eis a ilusão de verdade imiscuida na capa dobrada que encerra o livro: ele “deve ser autônomo e discreto; não apenas autônomo, mas autossuficiente. Ele dispensa todos os outros livros, aos quais poder-se-ia incorrer de modo instrumental”⁹⁴.

A operação a ser feita sobre o livro, se visto sob essa perspectiva, é a de uma *subtractio*, de um apoderar-se, por parte de um sujeito-ledor, de qualquer coisa de um fato, verdade ou conteúdo essencial que aquele depositário carrega, enquanto ele próprio, ledor, carrega o livro consigo. Uma função de extração, análoga à de um minerador, de arrancar àquele livro-pedra toda sorte de riqueza, todo conteúdo precioso, e fazê-lo ao ponto do esgotamento. Mas nada se esgota de maneira decisiva. Não sendo o ledor o mais hábil extrator de verdades de seu objeto em escavação (e aí se vê o ponto em que, supostamente, o autor do livro seria ele mesmo o seu ledor ideal, pronto a escancarar toda verdade e

refere-se ao gesto de leitura de um multiverso cibernético caótico que se desenrola nas telas, diante dos nossos olhos.

93 Segundo o dicionário Houaiss, do gerundivo de *addere*, “juntar”, “adir”. A impossibilidade do *addendum* dentro do escrito já-feito diz do interdito de todo livro: *para adicionar algo, faça outro livro*.

94 MELOT. *Livro*, p. 30.

toda motivação oculta do texto, ou seja, pronto a delimitar fielmente a sua intenção),⁹⁵ fica a leitura marcada por um resto de perda.

Resto de perda que nos leva ao décimo-primeiro capítulo de *Se um viajante numa noite de inverno*, em que a narrativa de busca do Leitor pelo livro (ou ainda, pelo fim do livro, ou ainda, pelo Livro) culmina no Éden dos bibliófilos: a biblioteca. Ali, uma comunidade de leitores discute os distintos regimes de leitura que cada um deles performa quando se coloca diante de um livro. Um desses bibliófilos — um ledor-extrator — sonha encontrar nos livros a pepita preciosa que revelará uma verdade tão última quanto elementar:

— A leitura é uma operação contínua e fragmentária. Ou melhor: o objeto da leitura é uma matéria puntiforme e pulverizada. Na imensidade da escrita a atenção do leitor distingue segmentos mínimos, aproximação de palavras, metáforas, núcleos sintáticos, transições lógicas, peculiaridades lexicais que se revelam densas de significado extremamente concentrado. São como as partículas elementares que compõem o núcleo da obra, em torno do qual gira todo o restante. Ou, ainda, como o vazio no fundo de um redemoinho que aspira e engole as correntes. É através dessas espirais que, por lampejos a custo perceptíveis, se manifesta a verdade que o livro pode comportar, sua substância última. Mitos e mistérios consistem em grãos impalpáveis como o pólen que adere às patas das borboletas; só aquele que compreendeu isso pode esperar surpresas e iluminações. Por

95 À noção de uma suposta intenção autoral — que coloca o autor como o leitor *princeps*, o leitor por excelência — cabe a resposta veemente de Roland Barthes, no seminal ensaio “A morte do autor”: “A *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua ‘confidência’” (BARTHES. *O rumor da língua*, p. 58). A injunção barthesiana, que derruba a autoridade do autor em detrimento da primazia do leitor, atenta também contra a ideia de leitura como *subtractio*. Aqui, não há ficções transparentes que enclausuram confidências a serem extraídas: há, ao contrário, o texto em sua inesgotável potência e a leitura em suas infinitas possibilidades.

isso minha atenção, ao contrário da sua, não pode afastar-se das linhas escritas nem por um instante sequer. Não devo distrair-me para não deixar escapar nenhum indício precioso. Toda vez que me defronto com uma dessas granulações de sentido, tenho que continuar escavando à volta, para ver se a pepita se desenvolve em filão. Por isso minha leitura não acaba nunca: leio e releio sempre, procurando a confirmação de uma nova descoberta entre as dobras das frases.⁹⁶

Entre as dobras das frases, entre a dobra do livro. Muito embora esse leitor intua o caráter potencialmente pulverizado e fragmentário de todo objeto de leitura — livro —, ele ainda procura exercer sobre ele essa operação de extração, concentrada nos indícios aglutinados nas “granulações de sentido”, em busca de sua pedra primordial, de seu filão dourado, de sua verdade última. Mas sua operação de *subtractio* não chega a termo: as dobras não cessam de desdobrar-se e redobrar-se *ad infinitum*. Para esse leitor-minerador, a operação de leitura prossegue tão infinita quanto o incessante (e melancólico) trabalho de Sisifo, ledor do livro-pedra que, sempre na iminência de ver concluído o movimento da obra, contempla, dia após dia, o escape que há de lhe deixar algo ainda por ler.⁹⁷ O que desafia o seu desejo sisífico — de chegar a um termo valioso da operação, ao grão de ouro do livro que lhe remeta a uma verdade total — é a sensação de enormidade de um livro múltiplo que, entre fractais e fragmentos, não se esgota. Um livro tal qual o livro que o narra — o próprio *Viajante* —, um livro em que, malgrado toda busca pela pepita que há de se desenvolver em filão, nada há de restar em si mesmo [*Dobra*, p. 244].

A compreensão de leitura como operação de extração — *subtractio* — não mais faz que evidenciar seus abismos. O fracasso do ledor-extrator (em última instância, uma medida de sucesso) leva-nos a levantar uma segunda modalidade de leitura: é possível que o leitor exerça junto ao livro uma operação de assimilação, de converter em substância própria o objeto. *Similatio*. Michel de Certeau, ao se deter

96 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 257-258.

97 “Enquanto não alcances/Não descanses./De nenhum fruto queiras só metade.”, clama o “Sísifo” de Miguel Torga. Cf. TORGA. *Diário XIII*, p. 20.

sobre a leitura de livros n’*A invenção do cotidiano*, entende que “‘assimilar’ significa necessariamente “tornar-se semelhante” àquilo que se absorve, e não “torná-lo semelhante” ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele”.⁹⁸ Vemo-nos diante, agora, do ledor-devorador: aquele que engole o livro-alimento e faz dele sua própria carne.⁹⁹ Mas não estaria ele fadado a se tornar idêntico à soma de todos os livros que leu, tendendo então a desaparecer gradativamente como sujeito para tornar-se uma biblioteca ou, no extremo, um só livro? Tal é o ponto de vista de um outro leitor, também presente na cena da biblioteca do *Viajante*:

— Se quiserem insistir na subjetividade da leitura, posso concordar com vocês, mas não no sentido centrífugo que vocês lhe atribuem. Cada novo livro que leio passa a fazer parte daquele livro abrangente e unitário que é a soma de minhas leituras. Isso não acontece sem esforço; para compor esse livro geral, cada livro particular deve transformar-se, relacionar-se com os livros que li anteriormente, tornar-se o corolário ou o desenvolvimento ou a refutação ou a glosa ou o texto de referência. Há vários anos frequento essa biblioteca e a exploro volume por volume, prateleira por prateleira, mas poderia demonstrar-lhes que não fiz outra coisa senão prosseguir na leitura de um único livro.¹⁰⁰

Para esse outro leitor, a leitura é um processo de transformação e adaptação que resultaria num livro único: no limite, o próprio leitor. O ledor-assimilador, aqui, surge como um Gregor Samsa às avessas que, desejanste de sua própria metamorfose, espera o dia em que “ao despertar

98 CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 260.

99 “BIBLIÓFAGO: adjetivo e substantivo masculino. 1 que ou aquele que rói ou se alimenta de papel, documentos, encadernação de livros etc. (diz-se de inseto, rato etc.) 2 Derivação: sentido figurado. que ou quem é leitor insaciável”. IN: HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

100 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 259.

de sonhos inquietantes”, dará por si transformado num gigantesco livro.¹⁰¹ [**Dobra, p. 247**]

Para escapar à visão de um melancólico e incessante trabalho sisífico (*subtractio*) ou de uma aterradora metamorfose bibliófila (*similatio*), convém salvar a leitura de suas possibilidades catastróficas. Diante do imbróglío, Certeau pensa em outra operação possível para melhor definir a leitura. Denomina-a *lectio*:

Análises recentes mostram que “toda leitura modifica o seu objeto” [...] e que enfim um sistema de signos verbais ou icônicos é uma reserva de formas que esperam do leitor o seu sentido. Se portanto “o livro é um efeito (uma construção) do leitor”, deve-se considerar a operação deste como uma espécie de *lectio*, produção própria do “leitor”.¹⁰²

Lectio. Para melhor definir a leitura, mais convém chamá-la por seu próprio nome. Mas o nome, nessa operação, vê subsumir a materialidade mesma do objeto: livro. Desta vez, é o livro que se dissolve como objeto diante do leitor, para então tornar-se produção dele. “A conclusão à qual cheguei é que a leitura consiste numa operação sem objeto ou que seu objeto é ela própria”, afirma um terceiro

101 Cf. KAFKA. *A metamorfose*, p. 1.

102 CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 264. Embora Certeau não dê nome aos analistas a que se refere, é muito provável que o horizonte que ele tenha em vista seja o dos estudos da estética da recepção — levados a cabo por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, na Alemanha — e o do subjetivismo radical (e por vezes indolente) do estadunidense Stanley Fish. Numa defesa praticamente bélica dos “direitos do leitor” diante dos textos, Fish aposta nas “comunidades interpretativas”, que seriam as verdadeiras “autoridades” sobre os textos; estes, por sua vez, constituiriam tão somente elementos disparadores de leituras múltiplas e interpretações diversas e proliferantes. Muito embora a proposta de Fish alimente, em alguma medida, um cada vez mais vasto campo teórico que se abre na busca do pensamento de uma comunidade poético-literária, seu ponto de vista radical tende a subsumir quase por completo uma ideia de texto, de livro e, acima de tudo, de escrita. Sinal dessa evanescência é o nome de seu mais difundido livro: *Is there a text in this class?*

leitor da biblioteca-epílogo do *Viajante*.¹⁰³ Operação sem objeto ou objeto que é a própria operação; assimilação do livro ao homem ou incorporação do homem no livro; extração de resto infinito ou subtração sem termo final. Considerada como operação objetiva, a leitura detém, como denominador comum a todos esses pontos de vista, uma espécie de perda irrefreável que lhe arrasta ao irredutível. Assim, ora o livro se perde ao ser engolido pelas determinações do sujeito, ora o sujeito se perde por derramar-se em livro(s) e fazer dele(s) sua verdade.¹⁰⁴

Subtractio, similitio, lectio: em cada uma dessas acepções, a leitura mais parece evidenciar seus abismos e escapes. A tentativa de deitar um olhar objetivo sobre a operação-leitura, a busca de ensejar separações — ali, leitor, acolá, livro — resvala numa dualidade que, se não mira dissoluções, tampouco se resolve. “A experiência de leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo”, escreveu Antoine Compagnon n’*O demônio da teoria*. Compagnon, ele mesmo denunciando em seu livro, capítulo a capítulo, as dualidades do campo teórico da literatura, parece (“fatalmente”) ter nelas sucumbido. Com um olhar mais voltado para os

103 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 258.

104 Muito embora a hermenêutica clássica — a bíblica, notadamente — possa incorrer em tal armadilha objetivante, não se pode dizer o mesmo da hermenêutica contemporânea. Gadamer, por exemplo, trata como jogo linguístico o que ocorre quando um leitor se coloca diante de um texto, equiparando o evento a uma conversação. “Entre as partes dessa ‘conversação’ tem lugar uma comunicação, como se dá entre duas pessoas, e que é mais que mera adaptação. O texto traz um tema à fala, mas quem o consegue é, em última análise, o desempenho do intérprete. Nisso os dois tomam parte”. (In: GADAMER. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, p. 565.) Entretanto, o esforço hermenêutico encontra fortes dificuldades em abandonar por completo a ideia de existência de uma verdade do texto: “A compreensão ganha encaminhamento por completo através do próprio assunto. Esta é a razão pela qual os pensamentos confusos e o que está ‘mal’ escrito não são, para a tarefa de compreender, casos paradigmáticos nos quais a arte hermenêutica brilharia em todo seu esplendor, mas, pelo contrário, casos-limite, nos quais começa a balançar o pressuposto sustentador do êxito hermenêutico, que é a univocidade do sentido entendido.”(Idem, op. cit., p. 574.)

termos extremos da operação do que nos largos espaços que se abrem entre eles, o teórico replica, à sua maneira, as limitações de um pensamento que preza por separações e que busca, a todo custo, apoderar-se de seu objeto. Se até agora tentamos, ainda que brevemente, abraçar esse senso objetivante na busca de delimitar um objeto — livro — olhado por um sujeito — leitor — no contexto de uma operação — leitura —, é certo que fracassamos. Do fracasso, entretanto, surge uma aposta: na leitura como livre acolhimento, como livre consentimento que se dá no espaço aberto entre olhar e desejo, espaço infinito que em que a literatura se esparrama como enigma dobrado e redobrado em cada livro. O “espaço literário”, para tomar emprestada a expressão de Maurice Blanchot:

A leitura nada faz, nada acrescenta; ela deixa ser o que é; ela é liberdade, não liberdade que dá o ser ou o prende, mas liberdade que acolhe, consente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão desconcertante da obra, a afirmação de que ela é — e nada mais.¹⁰⁵

Prezando pela liberdade desse acolhimento, buscando o consentimento, o livre sim que acompanha a leitura, persigamos o mistério que pulsa em enigma no livro, dobra por desdobrar que não cessa de despertar a curiosidade. Deixemos arrefecer as paixões objetivantes. Passemos, de agora em diante, a buscar a possibilidade de uma linha — do olhar, do desejo, de leitura, de escritura, enfim — que percorra esse espaço aberto de potencialidades.

Que o façamos, então, de olhos bem fechados.

Feche os olhos para ler

“Ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro”, escreveu Maria Gabriela Llansol.¹⁰⁶ Na leitura de um livro que nunca chega ao fim, redobra-se o incessante: a perenidade da incompletude, a primazia de

105 BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 210.

106 LLANSOL. *Amar um cão*, s/p.

um “quase” incessantemente perseguido, buscado, empurrado até o limite pelo desejo de uma totalidade que não há de se realizar plenamente senão nos imaginários da linguagem.¹⁰⁷

Sei pronto ad attaccare le prime righe della prima pagina: tomo novamente entre as mãos o tomo para desdobrar sua dobra verde-escura. Não mais me afasto do livro para garantir o seu estatuto de objeto (e, força do imaginário, teimar em qualquer limite explícito de sujeito) para, tão logo mergulhando nos primeiros termos da primeira sentença, “você vai começar” — “*stai per cominciare*” —, tomar parte na cena de linguagem em que ocupo uma instância deliberadamente vazia do discurso, o Leitor-“você”-*tu*, ao passo que imagino os inúmeros eventos em que aquele-que-lê este (mesmo?) livro ocupa a (mesma?) cena de linguagem, *per cominciare il libro*.

Há, aqui, um procedimento que tem lugar no imaginário: naquele livro que agora se escreve, abre-se uma instância *a priori* vazia: o Leitor. A primeira palavra do primeiro capítulo — “você” — abre a narrativa esgarçando-a a partir de uma fenda que traga aquele-que-lê. *Tu, Lettore*, “você, Leitor” é o protagonista-narratário da narrativa, protagonista que aquele-que-escreve não enreda com descrições, não define com atributos, mas tão somente endereça em sua abertura.

Em sua tese de doutorado sobre o *Viajante*, Isabel Corgosinho infere da fenda Leitor-“você”-*tu* um ensejo de visibilidade. Afirma que no livro “o leitor será lido, sua intimidade humoristicamente rastreada: tornam-se visíveis seus modos de ler, com suas ruínas e suas edificações, sua economia e suas condições materiais. O leitor é nomeado Leitor e torna-se visível em suas relações com a leitura e seus modos de apropriação”.¹⁰⁸ Embora concordemos parcialmente com a crítica no que concerne a uma *mise en abyme* de leitura (em que “o leitor

107 “Marcar bem os *imaginários da linguagem*, a saber: a palavra como unidade singular, mônada mágica; a fala como instrumento ou expressão do pensamento; a escritura como transliteração da fala; a frase como medida lógica, fechada; a própria carência ou a recusa de linguagem como força primária, espontânea, pragmática”, lembra Roland Barthes, a que se poderia acrescentar: *o livro como série lógica e fatorável*, ou seja, *totalmente legível*. “A linguística enuncia de fato a verdade sobre a linguagem, mas, somente nisto: ‘que nenhuma ilusão consciente é cometida’: ora, é a própria definição do imaginário: a inconsciência do inconsciente.” IN: BARTHES. *O prazer do texto*, p. 42.

será lido”), sua asserção desperta algum incômodo quando toca na questão do visível. É certo que há no romance um esforço para pôr a nu, ao longo do texto, as mais diversas instâncias e modalidades que tomam parte no complexo campo da narrativa: os modos e as possibilidades do narrar, os anseios e angústias do escrever, as potencialidades e frustrações da leitura. Entretanto, esse descortinamento difere de um esforço de explicitação, compreensão, enredamento ou rastreamento de qualquer uma daquelas instâncias. Ao contrário, acreditamos que o que se “torna visível” no *Viajante* é a potencialidade inscrita no que não se vê — o que Calvino, em sua proposta de “Visibilidade” nas *Seis propostas para o próximo milênio*, definiu como o “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido”, em que o que é visto o faz por “imagens *in absentia*”.¹⁰⁹

Pela palavra *Letto*, ergue-se do vazio essa personagem potencial, hipotética, de partida ausente, que só ganhará corpo quando o leitor — agora Leitor-“você”-*tu* — deixar-se imiscuir naquelas páginas. “Todo homem é homem mais-coisas, é homem na medida em que se reconhece em um número de coisas, reconhece o humano investido em coisas, o si mesmo que tomou forma de coisas”, escreveu Calvino em “A redenção dos objetos”.¹¹⁰ Aqui, é o leitor que é convidado a ser Leitor-mais-livro, a reconhecer-se na personagem outrora esvaziada no livro que agora lê e preenchê-la, tomar forma, fazer-se livro. Ou ainda, nas palavras de Maria Lúcia de Resende Chaves, cuja leitura mais se aproxima à nossa aposta:

O narrador literalmente suga o leitor, intencionalmente engata-o, puxa-o para o espaço do livro, trazendo, inclusive, o mundo que o cerca arrastado com ele. Não sabendo quem ele é, ou onde está, passa a caracterizá-lo já fazendo dele

108 CORGOSINHO. *Se um viajante no tempo grande do romance: entre a ansiedade de escritura e o prazer da leitura*, em Italo Calvino, p. 26.

109 CALVINO. “Visibilidade”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, pp. 106-107. Retomo a questão do visível (e invisível) na leitura do romance logo adiante.

110 CALVINO. “A redenção dos objetos”. In: *Coleção de areia*, p.123.

personagem por desejar, enquanto portador da voz da escrita, seu desejo de leitor.¹¹¹

Na caracterização da personagem-Leitor, há tão somente a ausência que engendra o desejo. Aí se processa a “sucção” do texto: por um vácuo, um vazio rasgado a força naquela camada de linguagem (começado num termo: “você”) e que, tão logo detectado pelos olhos daquele-que-lê, deseja ver-se preenchido por sua imagem. Onde quer que esteja aquele-que-lê e quando ele o seja, importa que ele se renda ao desejo de mergulhar na vacância do texto. A fenda que, neste livro, tem o nome de Leitor, comporta-se como “a profunda rasgadura que o texto da fruição [gozo] imprime à própria linguagem, e não à simples temporalidade de sua leitura”.¹¹² Pelo nome entreaberto — que deseja, que suga, que draga o Leitor para fazer corpo no texto — algo se dá não somente na superfície textual, mas num âmbito mais profundo da linguagem, em que livro e leitor se entrecruzam, roçam-se, tocam-se, numa verdadeira erótica de leitura.

No *Viajante*, é certo, tal erótica, por mais que planejada com aparente frieza de cálculo, deita-se na ponta da palavra: na tradução para o português, “Leitor”, “você”; no italiano, um *tu* ora assumido, ora elíptico (talvez o mais adequado nome ao chamado do desejo, uma segunda pessoa escondida, portanto desejada). E é aí, justamente nessa palavra lida, nesse nome desejante-e-desejado que o livro mostra sua inflexão primeira, uma fenda expressa no corpo do texto que traga o

111 Maria Lúcia de Resende Chaves, ao escrever (d)o *Viajante*, deu ao livro a mais sensível afirmação que uma escrita lhe pode render: o “sim” de uma leitura. CHAVES. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?* ..., p. 25.

112 BARTHES. *O prazer do texto*, p. 18. Muito embora Jaime Guinzburg tenha optado por traduzir o termo francês *jouissance* por “fruição”, marco aqui a aposta na palavra *gozo*. É curioso que, muito embora Calvino afirme ter escrito o romance tendo em vista “um leitor médio” (conforme afirma em carta a Guido Neri redigida em 31 de janeiro de 1978, carta que retomo na segunda parte deste trabalho), encontro no *Viajante* um misto do que Roland Barthes denomina os “textos de prazer” — aqueles em que a extensão do texto e o conteúdo do relato geram prazer a partir do suspense e dos solavancos no enredo — e os “textos de gozo” — aqueles que colocam seus leitores “em estado de perda” e que os fazem vacilar numa intensa crise com a linguagem. Tudo leva a crer que o romance se inscreva no limiar entre um e outro, de maneira que o resvalo entre um e outro regimes de leitura fica por conta dos seus leitores.

fluxo da linguagem em direção a toda possível desdobra, ao possível de toda leitura.

Agora, o gesto de ler o livro — quase-livro — perde sua rigidez suposta por qualquer senso (demasiadamente) objetivante e passa a ser visto como um mergulho desejante no fluxo da linguagem, espacialidade cambiante do *pode ser*. Pode ser que, ao deparar-se com essa fenda no texto, aquele que lê *abandone o livro*, deixe-o cair das mãos numa recusa silenciosa ao mergulho por ora intolerável; mas pode também ser que ele se entregue pouco a pouco ao chamado da palavra, renda-se à suspensão do espaço-tempo que lhe é imediato, dissolva o quinhão de grãos de sua própria linguagem na liquidez dessa linguagem outra, *abandone-se ao livro*, enfim.

A leitura, um abandono ao livro: escrevendo desse “abismar-se”,¹¹³ Roland Barthes pontuou, em conferência de 1975,¹¹⁴ três maneiras de rendição ao prazer, ou ainda, três vias de captura (e dissolução) do sujeito-lector na água esparramada do livro que tem em mãos. A primeira, fetichista, uma modalidade de deslocamento do prazer em direção às inflexões, às reentrâncias, às dobras imediatas na feição das palavras. “No texto, delineiam-se plagas, isolatos, em cuja fascinação o sujeito-leitor se abisma, se perde”,¹¹⁵ e talvez essa perda de si, da (im)própria linguagem diante da sedução iminente dessas palavras-fenda (no *Viajante*, perco-me em “você”) possa até levar o leitor à desistência,

113 “ABISMAR-SE. Onda de aniquilamento que sobrevém ao sujeito amoroso por desespero ou plenitude”. BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 3.

114 Trata-se do texto “Da leitura”, escrito para a *Writing conference* de Luchon. O texto veio a integrar o compêndio *O rumor da língua*, publicado postumamente na década de 1980. Calvino, vale ressaltar, era um leitor assíduo de Roland Barthes e, no período em que viveu em Paris, acompanhou os cursos do pensador, escritor e leitor, incluindo a sua notória aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária no Collège de France, pronunciada em janeiro de 1977 (publicada no Brasil sob o título de *Aula*). O atropelamento de Barthes em frente ao Colégio, que ocorreu no fim do segundo ano do curso d’*A preparação do romance*, foi motivo de choque para o escritor do *Viajante*. Cerca de um mês após a morte de Barthes (em virtude das complicações que sobrevieram ao acidente), Calvino publicou o impactante “Em memória de Roland Barthes”, texto que hoje integra a *Coleção de areia*.

115 BARTHES. “Da leitura”. In: *O rumor da língua*, p. 38.

possa inclusive levar o livro a cair de suas mãos, num acidente acolhido com resiliência por aquele que outrora se via imerso dos pés à cabeça no líquido viscoso da palavra. Mas certos livros perseveram pelo suspense, ataçam o desejo, provocam uma certa ansiedade de antecipação, uma possibilidade segunda de prazer de leitura, segundo Barthes:

Trata-se, principalmente, do prazer metonímico de toda narração, sem esquecer que o próprio saber ou a ideia podem ser contados, submetidos a um movimento de suspense; e, por estar esse prazer visivelmente ligado à observação do que se desenrola e ao desvendamento do que está escondido, pode-se supor por que tem relação com a escuta da cena original; quero *surpreender*, não aguento esperar: pura imagem do gozo, por ele não ser da ordem da satisfação.¹¹⁶

Não é de surpreender que Calvino, tão desejoso de livros escondidos, tenha aberto em *Se um viajante numa noite de inverno* um espaço-tempo (ou ainda, uma porção de espaço-tempos) em que esse movimento de suspense, agitado logo de início — “você quer retomar o fio da leitura, nada mais lhe importa”¹¹⁷ — reedite-se logo adiante — “você fica atônito, contemplando a brancura impiedosa [das páginas] como se ela fosse uma ferida aberta”¹¹⁸ — e mais uma vez — “mas eis que, no momento em que sua atenção se mantém em suspenso, no meio de uma frase decisiva você vira a folha e encontra pela frente duas páginas em branco”¹¹⁹ —, dobrada — “você e Ludmilla estão impacientes para ver ressurgir das cinzas esse livro perdido”¹²⁰ — e redobrada — “você procura apropriar-se do romance. Mas aquilo não é um livro, é um caderno rasgado. E o restante?”¹²¹ — e desdobrada, “e o restante, e o restante, e o restante?”, há de indagar o leitor que goza em *não aguentar esperar*, mesmo antevendo que o restante ainda há de restar fora do relato quando o livro se fechar sobre si mesmo. Desejo de

116 BARTHES. “Da leitura”. In: *O rumor da língua*, p. 39.

117 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 33

118 Idem, op. cit., p. 49.

119 Idem, op. cit., p. 49

120 Idem, op. cit., p. 81.

121 Idem, op. cit., p. 95.

suspense, suspensão da satisfação: a paixão da leitura dobra o livro perdido na espera do Leitor, que lhe redobra no livro lido por todo Leitor-“você”-*tu*; esse, por sua vez, querendo *surpreender(-se)*, recusa-se a largar o exemplar.

E talvez, mesmo quando o livro se abandonar à quietude das estantes desse leitor possível, o desejo não se renda; talvez, ainda insatisfeito em sua perseguição pelo relato, ele veja seu desejo de leitura transformar-se numa outra maneira de vontade, “uma terceira aventura da leitura”, o “Desejo de escrever”:

Não é que necessariamente desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ama-me* que está em toda escritura.¹²²

A ideia de uma leitura desejanter dobrada em desejo de escrita foi retomada por Roland Barthes no primeiro ano do curso d’*A preparação do romance* (também dobrado em livro), em que o pensador, percorrendo os caminhos de Proust, perseguiu o livro que nunca escreveu: o romance. Ali, já nas primeiras aulas, Barthes faz anotações a uma “fantasia de escritura” que encontra ao ler *Em busca do tempo perdido* e outros textos literários: o *scripturire*,¹²³ o desejo de escrita, o *Querer-Escriver*. “O *Querer-Escriver* = atitude, pulsão, desejo, não sei bem: mal estudado, mal definido, mal situado”, anota Barthes, mal situado porque “o querer-escrever depende apenas do discurso daquele que escreveu — ou só é recebido como discurso daquele que conseguiu escrever”.¹²⁴

Trata-se, é certo, de um desejo que surge como paradoxo: dele, só dão testemunho os textos daqueles que de fato puderam levá-lo adiante, daqueles que conseguiram, enfim, escrever. Dentre eles, um Roland

122 BARTHES. *O rumor da língua*, p. 39.

123 Na ausência de qualquer palavra em Francês ou língua-moderna que corresponda ao “Querer-Escriver”, Barthes recorre a um termo latino uma só vez encontrado, “uma exceção saborosa” ao silêncio das línguas. Cf. BARTHES. *A preparação do romance*, v. 1, p. 16

124 BARTHES, *A preparação do romance*, v. 1, p. 16.

Barthes que lê Marcel Proust e, ali vendo disparado um desejo incessante de escritura, escreve. Dentre eles — para retomar o livro que por ora temos em vista — um Italo Calvino que escreve um Leitor tão desejante quanto perdido na série de leituras interrompidas que compõe o *Viajante*.

Calvino, aquele que conseguiu escrever, deu um testemunho curioso de sua vontade de escritura. Procurado com insistência pelos redatores de *Libération* para que respondesse à questão “Pourquoi écrivez-vous?” (então já realizada com 400 autores), o escritor finalmente se prontificou a escrever. Lendo. Na resposta enfim redigida, Calvino parte de textos lidos: menciona a tão conhecida resposta de Samuel Beckett (“*Bon qu’à ça*”), visita um recém-chegado exemplar de autoria de Primo Levi, revê as nove motivações para a escritura consideradas por seu conterrâneo. Enfim, expõe brevemente as razões supostas de *scripturire*: por insatisfação com o já escrito, anuncia um dos itens da lista, para aprender algo novo, anuncia outro, e também:

Porque lendo X (um X antigo ou contemporâneo) me pego pensando: “Ah, como eu gostaria de escrever como X! Pena que isso esteja completamente além de minhas possibilidades!”. Então procuro imaginar essa situação impossível, penso no livro que não escreverei nunca, mas que gostaria de poder ler, de poder pôr ao lado de outros livros que amo numa prateleira ideal...¹²⁵

... e escreve. Escreve porque lê. Escreve por desejo de leitura, por desejo de leitura de um *outro livro que ele não lê*, em medida alguma cópia idêntica do livro lido, escrito por X, que ele tem nas mãos, mas tampouco um completo estranho desse livro, pois o outro livro (não lido, ainda que amado) deve ser escrito como X, afinal. Escreve por desejo de leitura de um livro escondido, um livro por detrás do livro, outro-mas-mesmo, diferente-mas-similar, um livro amado que não se lê, por mais que a injunção lhe pareça impossível. *Ele escreve porque lê*. Escreve, por exemplo, o *Viajante*, em que cada página é tomada por um *ama-me* em sua súplica, ora recolhido e invisível, ora desnudado sob

125 CALVINO. “Por que vocês escrevem?”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 131.

aquele mesmo nome, “você”. Lê-me, ama-me, escreve-me. Ler o livro é, também, entregar-se ao testemunho de uma vontade de escritura dobrada em livro e, redobra possível, render-se ao Querer Escrever. A leitura do livro, quase-livro: quase este livro que tenho em mãos, ainda que a satisfação do encontro do objeto a todo tempo me escape, quase outro livro que não lê e que ainda não é, mas que já quero escrever.

No capítulo 8 do *Viajante*, entretanto, a relação entre leitura e escrita é explorada em uma possibilidade diversa. Nele, conhecemos o diário de Silas Flannery, personagem-escritor de romances, para reconhecer os indícios de um movimento contrário:

Numa espreguiçadeira, no terraço de um chalé, no fundo de um vale, há uma mulher que lê. Todos os dias antes de começar a trabalhar, fico algum tempo olhando-a pela luneta. Nesse ar leve e transparente, eu julgo colher em sua figura imóvel os sinais desse movimento invisível que é a leitura, o correr do olhar e da respiração, e, mais ainda, o percurso das palavras através de sua pessoa, o fluxo e as interrupções, os impulsos, as hesitações, as pausas, a atenção que se concentra ou se dispersa, os retrocessos, essa trajetória que parece uniforme, mas que é sempre mutante e acidentada.

Há quantos anos não me concedo uma leitura desinteressada? Há quantos anos não consigo abandonar-me a um livro escrito por outros sem nenhuma relação com o que eu mesmo preciso escrever? Viro-me e vejo a escrivainha que me espera, a folha no carro da máquina de escrever, o capítulo a ser iniciado. Desde que me tornei escravo da escrita, o prazer da leitura se acabou para mim. Tudo o que faço tem por finalidade o estado de ânimo dessa mulher estendida na espreguiçadeira, que enquadro na lente de minha luneta, e esse estado de ânimo me é proibido.¹²⁶

“Há quantos anos não consigo abandonar-me a um livro escrito por outros sem nenhuma relação com o que eu mesmo preciso

126 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 173.

escrever?”. Flannery lamenta-se como quem se vê preso a um regime de leitura que necessariamente passa pelo ofício de escrita (é um bom “escritor produtivo”, em seus próprios termos). Também lê desejando um outro livro, muito embora, na impossibilidade de realizar a passagem do desejo ao ato, resta-lhe o desejo de uma outra leitura, ou ainda, o desejo de um outro desejo de leitura, ou ainda, o desejo do desejo de leitura do outro.¹²⁷ Escravo da escrita, Flannery também torna-se escravo da mulher que lê deitada numa espreguiçadeira. É tomado pelo que reconhece “um desejo absurdo: que a frase que estou a ponto de escrever seja a mesma que a mulher está lendo naquele exato momento. A ideia tanto me sugestiona que chego a convencer-me de que é verdadeira”.¹²⁸ *O outro livro amado* de Flannery, também um livro que ele não lê, passa a coincidir no imaginário com o próprio livro que ele escreve. Começa aí um longo jogo colocado pela infinita cadeia do desejo — jogo que culmina na breve e divertida narrativa de dois escritores (um “produtivo” e um “atormentado”) que, desejando *o outro livro*, escrevem. Silas Flannery lê porque escreve. Mas como desejaria o contrário!

Entre Calvino (*leio, logo escrevo*) e Flannery (*escrevo, logo leio*), vejo-me diante do indecível de uma dupla causalidade. O primeiro, escritor-que-escreve-a-escrita, afirma encontrar o fio de Ariadne da vontade de escritura como desdobra da leitura; o segundo, escritor-por-ele-escrito, entrega-se à leitura como desdobra de uma escrita que é também ofício. De uma maneira ou de outra, redobra-se o campo de tensões do ler-escrever: aqui, a insondável leitura, campo da “subjetividade absoluta”;¹²⁹ ali, o largo da escritura, mistério que, uma

127 “Assim é percebida propriamente a dialética do desejo do sujeito como se constituindo pelo desejo do Outro”, aqui Grande Outro, conforme conclui Lacan. No esteio da psicanálise lacaniana, o desejo é desejo do desejo; abre-se uma cadeia infinita cujo horizonte é o suposto desejo desse Outro tão intangível quanto imperativo. Na curiosa cena em que Calvino escreve Flannery que escreve desejando a leitura da mulher deitada na espreguiçadeira (e fantasia, inclusive, que ela está lendo as palavras que ele escreve naquele exato momento), a cadeia infinita do desejo, assim como suas possibilidades de fantasia e projeção, são fabuladas com humor mordaz. Cf. LACAN. *O seminário — livro XI*, p. 237.

128 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 174.

129 BARTHES. *O rumor da língua*, p. 42.

vez agitado por essa vontade sem nome próprio (o “Querer-Escrever”), é propelido por uma “fantasia de escritura” cujo objeto “depende do sujeito, de mil dados individuais”.¹³⁰ Para não dizer de sujeitos e indivíduos e absolutos, resta encontrar, entre uma e outra, o comum do desejo, esse movimento de coordenadas infinitas e variantes, o comum da literatura, esse horizonte aberto em enigma, o comum do desejo do outro livro, do livro-do-livro, do *outro livro que não se lê* [***Dobra da dobra*, p. 255**].

Mas “o que é um livro que não se lê?”, pergunto em eco, ao rereer o questionamento outrora escrito por Maurice Blanchot. “Algo que ainda não está escrito. Ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou *seja* escrito”.¹³¹ A leitura, evento em que o vir-a-ser da escrita se coloca em jogo — aqui, tanto para Calvino quanto para Silas Flannery — vem, nos escritos blanchotianos, como acontecimento em que a obra, e seu espaço-tempo dobrado em livro, atualiza-se e abre-se ao escoar da duração. Nessa maneira de *cogito* dobrado em *lego* (leio, logo escrevo) e redobrado em *scribo* (escrevo, logo leio), leitor e escritor veem-se mergulhados num espaço difuso, sem limite, multi-espelhado — espaço literário — numa cena ampla de desejo e insatisfação:

O leitor, feito especialista, torna-se um autor às avessas. O verdadeiro leitor não recria o livro, mas está exposto a retornar, por um impulso insensível, às diversas prefigurações que foram as suas e que o tornaram como que presente, de antemão, na experiência aventurosa do livro: este deixa então de lhe parecer necessário para voltar a ser uma possibilidade entre outras, para reencontrar a indecisão de uma coisa incerta, ainda por fazer. E a obra reencontra assim sua inquietação, a riqueza de sua indigência, a insegurança de seu vazio, enquanto a leitura, unindo-se a essa inquietação e esposando essa indigência, torna-se o que se assemelha ao desejo,

130 BARTHES. *A preparação do romance*, v. 1, p. 20.

131 BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 209.

à angústia e à leveza de um movimento de paixão.¹³²

Para o leitor (quase-escritor), a leitura se desenrola como um retorno às prefigurações do livro, que pouco a pouco esvanece, dissipa-se diante do infinito — o amplo espectro de *outros livros possíveis* — para onde rema o desejo. Como uma aventura cujo lugar, pouco a pouco, abre-se ao largo horizonte da possibilidade e, tão logo em vias de desaparecer, *tem lugar*.¹³³ Esse ter-lugar, ainda que em lugar algum, esse ler-livro, ainda que amando um outro livro que não se lê, rende o leitor “ao desejo, à angústia, à leveza” de “um movimento de paixão”.

É próprio das paixões, contudo, ter lugar no corpo. Noutros tempos, antes mesmo que a dobra dos livros lhes garantisse a autonomia que hoje reconhecemos, o gesto de leitura agitava os corpos.¹³⁴ Era próprio da leitura um movimento que ia do *tonus* de um corpo devidamente posicionado à atenção concentrada dos olhos, e da concentração do olhar ao fluxo da voz. Paralela à afirmação do livro como dobra de linguagem, entretanto, foi a disseminação de um outro regime de leitura, discreto, silencioso, que passou a ter-lugar na mudez de um olhar. Um livro:

“Um punhado de língua nesta terra obtusa”, escreve Pascal Quignard que, após ter declarado, logo de partida, que “o termo livro não pode ser definido”, desenvolve, em uma centena de páginas, as mais belas definições. Assim, escreve: “O livro é um pedaço de silêncio nas mãos do

132 BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 220.

133 E o “nada terá tido lugar senão o lugar” de Stéphane Mallarmé, aqui, adquire um sentido-outro. Cf. MALLARMÉ. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”.

134 “Em seu nível mais elementar, a leitura se tornou há três séculos uma obra da vista. Ela não é mais acompanhada, como antigamente, pelo ruído de uma articulação vocal nem pelo movimento de uma mastigação muscular. Ler sem pronunciar em voz alta ou a meia-voz é uma experiência “moderna”, desconhecida durante milênios. Antigamente, o leitor interiorizava o texto: fazia da própria voz o corpo do outro, era o seu ator. Hoje o texto não impõe mais o seu ritmo ao assunto, não se manifesta mais pela voz do leitor. Esse recuo do corpo, condição de sua autonomia, é um distanciar-se do texto. É para o leitor o seu *habeas corpus*.”. CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, pp. 271-272.

leitor. Aquele que escreve se cala. Aquele que lê não rompe jamais o silêncio”. O livro se fez a partir do verbo e contra ele. Ele adquiriu existência autônoma apenas ao fim de um longo processo de esgotamento da fala. Foi por esse motivo que a passagem da leitura em voz alta para a leitura silenciosa constituiu o fato mais expressivo dessa evolução.¹³⁵

O livro, um “pedaço de silêncio nas mãos do leitor”. Para além de toda poesia, Quignard conclama para o livro aquilo mesmo que tornou possível sua afirmação (e segundo Michel Melot, autonomia) como objeto-dobra. A leitura do livro, paixão que outrora tinha lugar em cada músculo do corpo do leitor sob o aprendizado de uma empostação de corpo e voz, agora ocupa o espaço vazio de um silêncio prenhe do possível. Arde em desejo e angústia, mas num corpo outro, um corpo que pulsa (e padece) no espaço-tempo silencioso em que os olhares (do leitor, do escritor, de todos nós) colidem nas bordas do livro. Lido sob denso silêncio, o livro faz “tocar o corpo com o incorpóreo do ‘sentido’”,¹³⁶ aqui não mais um sentido-verdade a ser revelado, mas um sentido-mistério que se desvela na pluralidade dos sentidos, que toca aquele-que lê e que, no sentido dos corpos, faz corpo.¹³⁷

A paixão da leitura arde no corpo da visão. “E para além de tudo isso, a leitura, a visão reúnem de cada vez, através do peso de um conteúdo e das vias diversas de um mundo manifesto, a intimidade única

135 MELOT. *Livro*, p. 67. Cita QUIGNARD. *Petits Traités I*, pp. 311-445.

136 NANCY. *Corpus*, p. 12.

137 “A escrita é causa desse corpo que persegue o descontínuo de uma imagem, para realizar-se para além dela, ou no lugar em que ela não é consistência, mas potência imaginante chamada figura”. Janaína Rocha de Paula, ao deixar-se tocar pela palavra daquela para quem “Ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro”, compôs seu *Cor ‘p’oema Llansol*, corpo de texto que deseja fazer corpo com os escritos que lê. O gesto da leitora de Maria Gabriela Llansol, nesse livro, é oposto ao da recusa e do distanciamento crítico dos textos estudados. Para além da análise, o estudo ali é contaminação, toque de sentidos que se abre a um “desejo de metamorfose, como uma abertura na ordem da criação”, que entende o corpo como “acontecimento revelado na cena da escrita” e a revelação não como verdade ou sentido último, mas como o próprio gesto de escrever-acontecer. Cf. PAULA. *Cor ‘p’oema Llansol*, pp. 312-314.

da obra, a surpresa de sua constante gênese e o ímpeto de sua manifestação”, escreve Blanchot nas últimas linhas de seu ensaio sobre a leitura.¹³⁸ Não por acaso, “a leitura, a visão” aparecem, nesses escritos, num paralelismo que coloca as palavras em condição de uma vizinhança próxima à sinonímia. *Ler é ver* — e aqui, ainda levando em conta os escritos blanchotianos, “ver” não significa unicamente colher o visível com os olhos (como nos anuncia a morfologia do verbete *legens*),¹³⁹ mas perseguir, a partir da potência do visível, o invisível, assim como Orfeu, ao deitar seu olhar sobre a sombria imagem da mulher desejada, “não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano”; ao contrário, “quer vê-la, não quando ela está visível, mas quando está invisível”.¹⁴⁰

O leitor, aquele que se dispõe a desdobrar a obra — aquele-que-lê — acha-se, portanto, sob a misteriosa condição de articulação do visível e do desejo (e das ameaças) do invisível. Não mais um *ledor* posto a salvo diante de um objeto-livro, torna-se *legente*,¹⁴¹ ou ainda, *lente* de

138 BLANCHOT. *O espaço literário*, 225.

139 “No verbete *legens*, encontramos uma dupla morfologia: *legens* como substantivo masculino, leitor, e *legens* como particípio passivo do verbo *lego*, que tem as seguintes acepções: a) reunir, juntar, colher; b) recolher (*legere spolia casorum*; ...) Assim, tomando a dupla morfologia, teríamos uma leitura que reúne, colhe, recolhe, a partir do leitor, os fragmentos dispersos.” PAULA. *Cor’p’oema Llansol*, p. 137.

140 Muito embora, ao escrever d’“O olhar de Orfeu”, Maurice Blanchot tinha em vista o instante de sacrifício que constitui a perseguição da obra pela escritura, não me furto a arrastar a imagem para reforçar outras afirmativas de *O espaço literário*, movido pela impressão de que esse trecho, estrategicamente posicionado junto ao coração do livro, irradia o gesto órfico como enigma por detrás de todo gesto literário — o da leitura, inclusive. BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 187.

141 Maria Gabriela Llansol, em carta a Eduardo Prado Coelho, escreveu: “Desde sempre me tenho norteadado pelo princípio do que o texto precisa de encontrar, não o leitor abstracto, mas o leitor real, aquele a que, mais tarde, acabei por chamar legente – que não o tome nem por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável”. O legente, aquele que transita pelo leito de uma leitura, surge em *Um falcão no punho* como lugar de possibilidade de uma livre obscuridade: “Não me dou conta de que, como a *lectio*, sou um ser livre, solto na dependência, e na obscuridade”. Cf. LLANSOL. Carta a Eduardo Prado Coelho de 25 de agosto de 1999; LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 42.

um livro aberto e prenhe de desejo. A palavra *lente*, desdobrada em dicionário, comporta duas acepções distintas, embora vizinhas. A primeira, diacrônica, “que ou aquele que lê, leitor”, advém do termo latino *legentis* (particípio presente do verbo *lego, legere*), que equivaleria ao termo *legente*, cujo sufixo *-nte* evoca, muito além ofício da leitura, o conjunto de circunstâncias espaço-temporais inscritas no ato. A segunda, que vem do termo *lens, lentis*, leva-nos para outro campo semântico:

LENTE. substantivo feminino.

1 Rubrica: óptica.

corpo composto por um material que permite a passagem de luz e a refração, ger. formado por duas superfícies esféricas ou por uma superfície plana e outra esférica, ou ainda por superfícies cilíndricas ou parabólicas

2 Rubrica: anatomia geral.

parte lenticular (biconvexa) e transparente do olho, entre o corpo vítreo e a câmara anterior, atuando como um dos componentes do mecanismo de refração [Anteriormente denominada cristalino.]¹⁴²

A lente: a instância reguladora que permite que a luz siga adiante ou refrate, o limite do diáfano corporificado nos olhos daquele que lê; o corpo diáfano do olho, que regula o que se vê e o que não se vê. A leitura, assim considerada, passa a constituir-se como evento de regulação entre o visível e o invisível, evento que toma lugar nos olhos (as lentes) daquele que lê (o lente). Um processo que se vê na medida precisa de clareza e opacidade no *Ulysses* de Joyce, na cena epifânica em que Stephen Dedalus, experienciando a morte de sua mãe, lança-se a ler o mar. “*At least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read*”,¹⁴³ afirma-escreve Dedalus diante das ondas. E o mar, que como todo livro é marcado por algum resto de perda, ameaça tragar aquele que se atreve a lê-lo para o opaco ilimitado: “*open your eyes now. I will. One moment. Has all vanished since? If I*

142 HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

143 JOYCE. *Ulysses*, p. 45, numa passagem de tão densa música que optei por manter em língua original.

open and am for ever in the black adiphane”.¹⁴⁴ Dedalus lê, na linguagem infinita das águas, a perda da mãe. Fecha os olhos para capturar o invisível (ou o demasiadamente diáfano) e, ao desejar finalmente abri-los, e render, *lente* que é, suas lentes diáfanas à luz do livro-mar, teme o breu eterno do adifano: a morte do olhar, a morte da leitura, a morte daquele que lê. E a morte, que há poucos instantes podia ser lida à distância no mar, agora lhe atifa, obseda, como signo mesmo da própria morte por vir.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais que exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta — ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem —, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue.¹⁴⁵

“Cada coisa dada a ver”, afirma Didi-Huberman ao ler a passagem de *Ulysses*, ou ainda, ao ler a leitura que o outro fizera do livro-mar, “torna-se inelutável quando uma perda a suporta”. Por exemplo, um livro: que livro não seria amparado pela perda, se o instante mesmo da leitura é marcado pelo escape do não-lido, do que-ficou-por-ler, do detalhe invisível? *Ler um livro é quase lê-lo*, repito, uma vez que todo livro lido é, no limite, um livro possível perdido. Agora, não é aquele-que-lê que olha o texto, não é o *ledor* que vê o tomo (e em tomá-lo pelos olhos, sonha possui-lo, assimilá-lo, devorá-lo): é o livro que olha o *lente*, é o livro que persegue quem o lê, é o livro que deseja o Leitor. E o escreve.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos — ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*:

144 JOYCE. *Ulysses*, p. 46.

145 DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 33.

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 de *ser* — quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é, quando ver é perder.¹⁴⁶

Nesse ponto em que a leitura como modalidade do visível é também inelutável, nesse ponto em que *ler um livro*, longe de *ter um livro* (vontade neurótica de leitor), é *ser sua perda* (destino melancólico de lente), restam as palavras de Joyce naquele volume imensurável: “*shut your eyes and see*”.¹⁴⁷ A leitura de olhos fechados, inscrita na sentença imperativa, evoca a possibilidade de se salvaguardar o invisível que jaz no livro-mar [*Desdobra*, p. 253]. Afinal, o que resta diante dos olhos abertos que miram o livro é a inescapabilidade da perda do visível, ou ainda, a inevitável perda do invisível pela preponderância absurda do visível: mais vale fechar os olhos e fazer da leitura o próprio ensejo da perda; mais vale fechar os olhos para ler melhor.

A ideia de uma leitura às cegas não é nada estranha a Italo Calvino. Nas *Seis propostas para o próximo milênio*, o escritor recorda as suas primeiras leituras, as de quadrinhos norte-americanos traduzidos e publicados no *Corriere dei Piccoli*. Antes mesmo de ser capaz de decifrar os misteriosos sinais do alfabeto, Calvino “passava horas percorrendo os quadrinhos de cada série de um número a outro”, narrando para si mesmo as cenas vistas a cada momento de maneira diversa, “inventando variantes, fundindo episódios isolados em uma história mais ampla”, exercitando, enfim, uma faculdade de imaginação combinatória que o poder de decifração do alfabeto poderia prontamente estancar. Uma vez alfabetizado, o jovem e potencial escritor se decepcionaria com as traduções insatisfatórias e por vezes sem sentido: “preferia ignorar as linhas escritas e continuar na minha ocupação favorita de fantasiar *em cima* das figuras, imaginando a continuação”, hábito que “certamente retardou minha capacidade de concentrar-me sobre a palavra escrita” e que foi “sem dúvida uma escola de fabulação, de estilização, de composição de imagens”;¹⁴⁸ anos mais tarde, isso lhe

146 DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 34.

147 JOYCE. *Ulysses*, p. 45.

148 CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 108-109.

renderia a elaboração do conjunto de relatos que constam em *O castelo dos destinos cruzados*, livro em que a narração se dá a partir da leitura do não-escrito nos arcanos do tarô.

À memória (talvez um tanto nostálgica) Calvino soma o diagnóstico (talvez um tanto apocalíptico) da condição em que o Ocidente se viu no século XX: a de um imenso panorama do visível saturado de imagens sem relevo.

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens.¹⁴⁹

Ver de olhos fechados. Ver às cegas. Ignorar as linhas escritas. Ler o invisível. A proposta ensejada pelo escritor é de fazer dessa leitura no escuro a possibilidade mesma do brotamento de novas imagens — desta vez, anteparos essenciais a um pensamento-escrita em fluxo. A visão de Calvino é sintomaticamente próxima a uma outra: a de um cineasta que, perdidamente apaixonado por Lisboa, vê a cidade se perder diante de seus próprios olhos enquanto ele inutilmente procura capturá-la e fixá-la pelas lentes de sua câmera. Trata-se do personagem Friedrich no filme *O céu de Lisboa*, de Wim Wenders, que entrega, próximo ao fim da película, o pensamento que o movera:

— As imagens não são mais o que elas costumavam ser. Não mais se pode confiar nelas.

149 CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 107-108.

Todos sabemos disso. Você sabe disso. Quando crescemos, as imagens nos contavam histórias e nos mostravam coisas. Agora elas apenas querem vender. Histórias e coisas. Elas mudaram em nossos próprios olhos. Elas já não sabem como mostrar qualquer coisa. As imagens estão vendendo o mundo, Winter, e na liquidação. É sem saída, Winter. Sem saída. Uma imagem não vista não pode vender nada. Ela é pura, logo verdadeira e bela. Em uma palavra: inocente. Contanto que nenhum olho a contamine, ela está em perfeita união como mundo. Se ela não é vista, a imagem e o objeto que ela representa se pertencem. Sim. É somente quando olhamos para a imagem que morre a coisa que ela carrega. Aí está, Winter: a minha biblioteca da imagem não vista.¹⁵⁰

No filme de Wenders, o personagem-cineasta (se comparado a Calvino, igualmente nostálgico, igualmente apocalíptico) constata o engano latente na saturação da imagem em pleno fim de século: se antes elas desejavam dar o mundo a ver, agora elas só prezam por vender o mundo, não mais sendo dignas de confiança. A fim de combater essa proliferação infinita de imagens vazias, Friedrich propõe uma solução radical. Lança-se a percorrer a cidade de Lisboa com uma câmera nas costas, capturando com suas lentes imagens que não foram vistas nem mesmo ao longo das gravações. Por fim, armazena-as num depósito, “*my library of unseen image*”, de maneira que elas resistam ali, não vistas, até o fim dos dias.¹⁵¹

Não há dúvidas de que Wenders e Calvino tenham efetuado um gesto similar n’*O céu de Lisboa* e no *Viajante*. Em sua dissertação sobre o romance de Calvino, Maria Lúcia de Resende Chaves anota:

Filme: *Céu de Lisboa*, Wim Wenders. Esse é um filme sobre o filme, como *Se una notte...* é um livro sobre o livro. O personagem, diretor do filme ficcional, quer deixar que as câmeras filmem por

150 Traduzi da cena final de WENDERS. *O céu de Lisboa*.

151 Sobre as relações entre legível e visível no cinema de Wim Wenders, cf. GUIMARÃES. *Imagens da memória*.

elas mesmas. Quer também armazenar as películas seladas sem terem sido vistas até que um bom tempo se passe, para que essa possa ser vista por olhos que estavam ausentes no tempo da filmagem que fora ausente de olhos que teriam escolhido o que filmar da cidade de Lisboa. Para quê? Para possibilitar um reaprender a leitura de uma imagem, e para que a cidade, ser sem voz, pudesse ter espaço para se registrar sem a interferência do “recorte” do diretor. Suspeito que seja esse um forte apelo, também, no livro de Calvino. Mas, ao final do filme há, explicitada, uma escolha pelo narrar.¹⁵²

Carrego, contudo, uma suspeita inversa à da leitora: a de que, por um lado, a biblioteca de imagens não-vistas de Friedrich não deseje um olhar futuro (o que decididamente abriria a narrativa de Wenders a uma *apócrifa da imagem*); por outro lado, suspeito que seja Calvino, de fato, aquele que faz uma escolha última pelo narrar (não perdendo de vista o desfecho do romance, em que o Leitor afirmar estar *per finire* a leitura de *Se um viajante...*). O escritor italiano arquiteta um livro que diz da leitura, que suplica pela leitura, que conclama o leitor (aqui, *lente*) para uma série de cenas em que a leitura surge em sua impossibilidade de esgotamento. Mas escreve da perda — igualmente inesgotável — que resta em toda palavra escrita, em todo livro aberto, em tudo, enfim, que se presta a ser lido. Narra o possível de uma biblioteca-de-livros-que-não-se-lêem. Leva o leitor, voluntariamente ou não, a fazer uma leitura às cegas, a tentar ver a imagem invisível de cada romance interrompido que se ergue para além da página. Seu *Viajante*, à moda de Joyce, sussurra aos olhos do leitor: *shut your eyes and read*.

Toda linha parece quebrar-se

Magari in principio provi un po' di disorientamento: o princípio da leitura do livro é experimentado com algum desnorteamento. Quando ler um livro é quase lê-lo, percorrer uma linha que se dobra é fazer a

152 CHAVES. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim? ...: uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*, p. 92.

investidura com os olhos a partir da demanda do desejo. Num primeiro nível, um desejo que irradia do olhar em busca da continuidade de um suspense do visível; mais profundamente, um desejo que emana da dobra do livro que se desdobra em outra, mas que, para fazê-lo, chama pelo invisível que se descortina diante de olhos bem fechados.

Uma leitura em superfície de *Se um viajante numa noite de inverno* evidencia, logo de início, as quebras aparentes do texto. Afinal, tudo se dá como se a leitura do livro nos levasse de um princípio de romance interrompido a outro, e a outro, e a outro, ainda, sem que haja qualquer retomada que nos possibilite conhecer os destinos últimos das personagens que surgem ao longo dessa série de excertos. Há, contudo, uma narrativa-moldura (protagonizada pelo Leitor e pela Leitora, ou seja, uma narrativa de leitura) que percorre o livro do início ao fim, por entre seus drapeados, e lhe garante um chão de coerência e de alguma continuidade. Um chão aparentemente trincado em que o leitor a todo tempo tropeça; um chão que, a princípio, parece quebrar a continuidade da viagem em curso,¹⁵³ como se a narrativa fosse conduzida aos soluços. Um chão de topografias acidentadas, de estratos dobrados e redobrados que furtam a seu leitor-viajante toda certeza de chegada ao fim do destino-livro.

A analogia óbvia anunciada já na capa do *Viajante*, enfim, toma lugar nestes escritos. *Se um viajante numa noite de inverno* for um livro de viagem, há de se esperar que a leitura do livro presuma “um lugar, um percurso, um espaço balizado que implica e impõe um itinerário”.¹⁵⁴ Viajar, afinal, é mover-se de um território a outro e, conforme anota Michel Melot, todo livro reivindica um espaço seu:

A relação do livro com um território não constitui apenas uma metáfora. Trata-se de uma realidade: o livro é um território conquistado pelo escritor e

153 “Longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros dos servos de antigamente mas agora trabalhando no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes, circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los”, escreveu Michel de Certeau, entendendo que toda leitura é também uma viagem. CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 269

154 MELOT. *Livro*, p. 132.

seu exército de escribas. A moldura ornamentada que circunscreve cada página do Corão está ali para demarcar um território, o de Deus, ou mais exatamente para conferir a esta página um estatuto de extraterritorialidade. Para retomar a hipótese de suas origens nômades, as Tábuas da Lei e, em seguida, sua versão portátil sob a forma do códice, apresentaram-se muito naturalmente como um substituto para o território, o que permite, entre outras coisas, aos judeus de viver em sua diáspora, povo cujo “país é um texto”.¹⁵⁵

O livro propiciaria, nesse sentido, “uma sorte de segurança que se pode chamar topográfica”¹⁵⁶ ao leitor que nele mergulha o olhar e que, ao fazê-lo, necessita perder temporariamente de vista a paisagem de seu próprio território, de seu aqui-e-agora. Mas “isto não é um livro de viagem”:¹⁵⁷ a dobra encadernada não se desdobra em Terra Prometida. No *Viajante*, não há um *topos* firme que não seja o chão acidentado da aventura do Leitor. Para além dele, a viagem-leitura por esse espaço balizado de escritas não há de ocorrer sem que, *antes do fim*, uma nova viagem se abra a partir da viagem em curso, sem que, *quasi per finire*, o livro se abisma em outros. Talvez “um livro de viagem onde a viagem seja o livro”,¹⁵⁸ para seguir na vereda múltipla de Haroldo de Campos, talvez um livro de viagem onde a viagem seja os livros.

Há, de fato, longe do acolhimento seguro na estabilidade de um território fixado, a garantia de uma viagem em abismo que atualiza, a todo tempo, um território em outro. A promessa, aqui, é da duração de um *movimento em direção a* (o quase-livro) que, se não elimina por completo um senso de destinação anunciada, faz da desterritorialização a constante de uma equação entre leitura e olhar. O livro coloca em jogo, nesse ponto, dois regimes de leitura descritos por Gilles Deleuze e Félix Guattari: o primeiro, “paranóico significante”, submete-se a significantes supostamente autoritários e procura fixar os significados

155 MELOT. *Livro*, p. 130. Cita Henri Maldiney em *L’Espace du Livre*, p.13.

156 Idem, op. cit., p. 130.

157 CAMPOS. *Galáxias*, “isto não é um livro”. (Devido à ausência dos números de página na edição do “umbigodolivromundo” de Haroldo de Campos, faço referência à expressão que abre cada página ao citá-la.)

158 CAMPOS. *Galáxias*, “e começo aqui”.

segundo uma hermenêutica despótica (a que estaria vinculado o “ledor-extrator” que outrora descrevi); o segundo, “passional pós-significante”, deixa de lado os modelos exteriores e se interioriza segundo um senso de sacralidade que, religioso ou não, afeta a função da interpretação (aqui possivelmente empreendida por um “ledor-devorador”). Entre um e outro, contudo, vejo correr uma linha de fuga. Do regime paranóico, essa linha traça, “de signo em signo, um movimento que vai de um território a um outro e que, circulante, assegura uma certa velocidade de desterritorialização”; do regime passional, a linha possibilita que o “livro, o mais desterritorializado, que fixa os territórios e as genealogias” se veja “escrito nele mesmo e no coração, uma vez como ponto de subjetivação, uma vez no sujeito”, o que garante alguma potencial rebeldia do leitor viajante à fixidez dos destinos.¹⁵⁹ Em outras palavras: na leitura, entre a paixão e a paranóia, há sempre uma linha de fuga que, apesar de toda promessa de um território destinado (exterior ou interior, não importa), possibilita a dissolução das topografias totalizantes em favor de um mapa infinito de territórios possíveis. Ou ainda, a potência de desterritorialização de um livro é tão latente quanto sua promessa de terra. Ou ainda, “o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo”.¹⁶⁰

Importa, portanto, essa linha de fuga. Importa desejar — e perseguir — a linha.

Se leio o *Viajante* como um livro de viagem, vejo a linha em seu sentido expreso, por mais que metafórico: a linha percorrida com os olhos, a linha narrativa. Seguir a linha implicaria, nesse sentido, entregar-se à movência em sentido unívoco, tal qual pensada pelo planejador da rota, aquele-que-escreveu (experiência que bem conhecemos no cotidiano das grandes cidades, em que gradativamente entregamos nossos trajetos às maquinações de um GPS todo-poderoso). Caminho, assim, junto ao Leitor: ora lendo sua *quête* pela leitura, ora lendo o que ele próprio lê, indo do *récit* a um princípio de romance, ou ainda, indo de um *récit* a outro. A ordem imutável do deslocamento em linha, contudo, está sujeita às trapaças daquele que lê — especialmente

159 “Em todo caso, a paixão delirante do livro, como origem e finalidade do mundo, encontra aqui seu ponto de partida”, afirmam os autores. In: DELEUZE, GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 2, p. 83-86.

160 CAMPOS. *Galáxias*, “e começo aqui”.

no romance de Calvino, em que a linha reta parece a todo tempo quebrar-se:

Sendo um livro um objeto tradicionalmente percorrido de forma sequencial, ou linear, esse modelo de leitura, em linha reta, possível, mas não único em *Se um viajante numa noite de inverno* (2005), não apaga o caráter hipertextual e labiríntico dessa obra, que também pode ser percorrida aos saltos aleatórios, a partir dos pequenos romances interrompidos, ou aos saltos ritmados, encadeando apenas os segmentos da narrativa-moldura em que se inserem o Leitor e a Leitora nos capítulos numerados. E, ainda que essa obra possa ser lida como uma fraturada linha poligonal, repleta de inflexões entre suas narrativas, à distância adequada toda curva se parece com uma reta – devir labiríntico da obra –, como a própria curvatura da Terra, na linha do horizonte, o que não exclui a possibilidade de leitura linear do romance.¹⁶¹

Quando o percurso em linha reta de um livro ameaça fraturar-se em vários, não há culpa em corrê-lo aos saltos [*Dobra da dobra*, p. 261]. De fato, a retidão mesma da linha se coloca em questão — “à distância adequada toda curva se parece com uma linha reta” — e mesmo uma leitura linear, no caso do *Viajante*, pressupõe o encontro de certas inflexões no meio do caminho. Encaro, aqui, a indecisão: ou a pressuposta linha reta se revela fraturada e poligonal, ou a reta é torta.

Uma segunda possibilidade de linha, talvez ainda um tanto mais óbvia, figura diante dos olhos de quem lê. “O livro é construído a partir de um itinerário: as linhas e as estações: as páginas”, tudo colocado “na sucessão dentro de uma ordem dada, planificada, às vezes imutável e reversível”,¹⁶² reitera Michel Melot ao escrever das linhas que preenchem com seu negrume as páginas dos livros. “A página interrompe a teoria linear por meio da qual a escrita simula a ordem da

161 PEREIRA. *O valor da letra e o sentido do número*: uma aproximação entre literatura e matemática na produção do Oulipo, p. 195.

162 MELOT. *Livro*, p. 134.

fala. A linha, por sua vez, interrompe a palavra”. E a palavra, sabemos, é também um conglomerado de interrupções fonéticas. Pela palavra, articulamos — dobramos — separações. “Dobra a tua língua, articula./Dobra a tua língua, articula”, escreve Llansol.¹⁶³ Articular — dobrar — interrupções, nesse sentido, é prerrogativa da leitura-viagem, como bem sabe o leitor já experiente em tantas incursões nas dobras dos livros. Habitua-nos a esquecer, pela sucessão e pelo encadeamento em fluxo de uma linguagem lida, as inúmeras quebras que o texto apresenta, seja pelas fraturas da diagramação ou da paginação. Sempre em busca de uma linearidade contínua, emendamos uma linha (ou “o tempo de uma linha”) na outra; enredamos uma página (ou “o espaço de uma página”)¹⁶⁴ na outra, tudo em busca de uma continuidade que não se interrompa, tudo num procedimento tão natural à leitura de textos em prosa quanto estranho à dos escritos em verso.¹⁶⁵

De uma linha à outra, de uma página à outra: a leitura mobiliza o olhar segundo uma linha contínua desejada. Também Paul Valéry, num breve e agudo ensaio sobre a leitura, busca a desdobra possível do olhar que se coloca diante da dobra do livro. Segundo o escritor, a leitura seduz os olhos com suas sugestões:

Pode sugerir que eles [os olhos] iniciem um movimento regular, que se comunica e prossegue de palavra em palavra ao longo de uma linha, renasce na linha seguinte depois de um salto que não conta, e provoca em seu desenrolar uma quantidade de reações mentais sucessivas, cujo efeito comum é destruir a cada instante a percepção visual dos signos, substituindo-a por lembranças e combinações de lembranças. Cada um desses efeitos é o primeiro termo de algum infinito desenvolvimento possível.

163 LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 10.

164 MELOT. *Livro*, p. 137.

165 “O transporte rítmico, motor do lance do verso, é vazio, é apenas transporte de si. E é esse vazio que, enquanto *palavra pura*, a cesura — por um instante — pensa, suspende, enquanto o cavalo da poesia para um pouco”, escreve, preciso, Giorgio Agamben das fraturas inevitáveis do verso na “Ideia da cesura”. In: AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p. 35.

Isso é a *Leitura*.¹⁶⁶

Trata-se, portanto, de um movimento descontínuo que deseja continuidades, tendendo a renascer linha após linha “depois de um salto que não conta”. O descontínuo — os saltos não-contados — quer-se preenchido, ao passo que se aprofunda o mergulho do olhar, por uma combinatória de lembranças que, rivalizando a percepção visual dos signos, leva o movimento rumo a um desdobramento infinito possível. “Esse modo sucessivo e linear requer uma *visão nítida*”, ressalta Valéry, de maneira que “*A legibilidade de um texto é a qualidade que esse texto tem de se adequar à visão nítida*”.¹⁶⁷

Ocorre, contudo, que o próprio Valéry reconhece uma outra forma de ler, decididamente independente da primeira, e em larga medida excludente dela. “Uma página é uma imagem. Ela produz uma impressão global, apresenta um bloco ou um sistema de blocos e estratos, pretos e brancos, uma mancha com figura e intensidade mais ou menos bem resolvidas”, aponta o escritor. Trata-se, agora, de uma “segunda *maneira de ver*, não mais sucessiva e linear e progressiva como a leitura, mas imediata e simultânea”. Uma leitura igualmente feita com os olhos mas avessa à nitidez, por pressupor uma visão desfocada, talvez borrada, do livro e de suas manchas, uma leitura conclamada por sortes diversas de livros-objeto e livros de imagens, mas em medida alguma propriedade exclusiva deles. E conclui:

Assim, o Livro, por um lado, comporta o necessário para excitar e conduzir o movimento do *ponto da visão nítida* — movimento que gera efeitos intelectuais e descontínuos, e paulatinamente se integra em ideias ao longo da linha; é, por outro lado, um *objeto*, um conjunto de impressões *estacionárias*, dotado de propriedades imediatas, *não-convencionais*, que pode agradar ou desagradar aos nossos sentidos.¹⁶⁸

166 VALÉRY. “As duas virtudes de um livro”, p. 30.

167 Idem, op. cit., p. 30.

168 Idem, op. cit., p. 30. Em itálico no original.

A esta altura, toda linha parece quebrar-se. Para Deleuze e Guattari, a linha da leitura se quebra em duas, uma paranóica, outra passional, e talvez ainda numa terceira linha, uma linha de fuga que siga perseguindo; para Vinicius Pereira, leitor do *Viajante*,¹⁶⁹ a linha narrativa se quebra em muitas, quase-polígono, ou em nenhuma, quase-curva; para Paul Valéry, a linha do olhar daquele que lê é também lugar de fratura, fratura do visível em favor do legível — texto da nitidez —, fratura do legível em favor do visível — livro das impressões estacionárias e imediatas.

Ainda na busca de uma linha de fuga (uma linha terceira, uma terceira margem da leitura?), desconfio da primazia das quebras. Seria absurdo, afinal, cogitar continuidades possíveis entre paranóia e paixão, entre polígono e curva ou, mais ainda, entre o legível e o visível?

Talvez, se assumirmos a distância infinita que se alarga entre cada uma de suas partes quebradas. Afinal, na relação entre uma ideia e outra, relação que se dá necessariamente no campo da linguagem, compreende-se, para além de toda noção conhecida, um vasto mar incógnito: o desconhecido. Sempre debruçado sobre esse aberto-mar, escreveu dele Maurice Blanchot:

A relação de palavra em que se articula o desconhecido é uma relação de infinidade; daí decorre que a forma sob a qual essa relação irá realizar-se deve, de uma ou de outra maneira, ter um índice de “curvatura” tal que as relações de A a B jamais serão diretas, nem simétricas, nem reversíveis, que elas não formarão um conjunto e não terão lugar num mesmo tempo, e que, portanto, não serão contemporâneas nem comensuráveis.¹⁷⁰

Diante do desconhecido sem tamanho que se abre no espaço entre as partes, a busca escapa ao comensurável e ao contemporâneo. E se linha buscada, tão logo imaginada, não é reta (ao contrário, retorce-se,

169 Cf. PEREIRA. *O valor da letra e o sentido do número*: uma aproximação entre literatura e matemática na produção do Oulipo.

170 BLANCHOT. “O pensamento e a exigência de descontinuidade”. In: *A conversa infinita*, v. 1, p. 34.

faz curva), resta indagar se ela segue contínua ou se ela se quebra. Blanchot escreve precisamente movido por essa pergunta — se é possível para o pensamento ao menos supor, senão alcançar a continuidade — e, ao fazê-lo, revisita brevemente alguns pontos de inflexão do pensamento filosófico desde Parmênides. Do filósofo que se entregava “à exigência de uma continuidade absoluta e de uma linguagem que poderíamos chamar de esférica” a Georges Bataille, implicado dos pés à cabeça na exigência de uma descontinuidade radical,¹⁷¹ Blanchot coloca-se diante de uma síntese indecível. Por um lado, o escritor vê seu próprio texto ruir diante do desejo de uma continuidade impossível:

Mas observaremos também que a escrita [...] corre o risco de contentar-se com uma pretensa continuidade que, de fato, não será mais do que uma agradável trama caligráfica. No texto que escrevo neste momento, as frases seguem-se e articulam-se mais ou menos corretamente, as divisões em parágrafo são apenas divisões de comodidade; há um movimento contínuo destinado a facilitar a sequência de leitura, mas esse movimento contínuo não pode, entretanto, dar conta de uma continuidade verdadeira.¹⁷²

171 “O dilaceramento é a expressão da riqueza. O homem inosso e fraco é incapaz dele”, escreveu Bataille no que talvez foi seu texto mais descontínuo e dilacerado, deixando de lado qualquer modalização da radicalidade. (BATAILLE. *A experiência interior*, p. 115) Em outra passagem: “A experiência no extremo do possível exige, não obstante, uma renúncia: parar de querer ser tudo”, ou seja, abandonar o sonho da continuidade absoluta (Idem, op. cit., p.?). A experiência proposta — e perseguida — por Bataille é a de um fracasso dilacerante diante dos imperativos da produtividade e do projeto. Desse fracasso, por si só uma medida de sucesso, advêm a expiação da autoridade, o abandono da cisão racional entre sujeito e objeto e, num horizonte desejado, a alegria extática de uma comunicação que suspenda as divisórias entre seus participantes e rompa com todo isolamento estanque. A descontinuidade radical, nesse sentido, não é isolamento ou separação, mas um índice de abertura a outras possibilidades de transmissão, que tenham como pano de fundo o mar sem fundo do desconhecido.

172 BLANCHOT. “O pensamento e a exigência de descontinuidade”. In: *A conversa infinita*, v.1, p. 37.

Diante do diagnóstico, no próprio texto, de uma continuidade apaziguada (que artificialmente aplaina e encurta a enormidade acidentada de uma topografia todo-contínua), Blanchot recorda tentativas diversas de busca de “uma palavra profundamente contínua” em Breton, Proust e Joyce, que resultaram — um êxito gigantesco, note-se — em um “excesso de continuidade” que “incomoda o leitor e prejudica nele os hábitos da compreensão normal”, que “perturba nossas maneiras de ler”, porque “o espírito, em seu caminhar comedido e metódico, não poderia enfrentar a intrusão imediata da totalidade do real”.¹⁷³ Tais escritas ergueram-se, segundo o escritor, da pressuposição de uma continuidade absoluta e, mais além, da falência do pensamento humano, *a priori* descontínuo (“marca de nossa finitude”), ao tentar o todo-contínuo em ideia e letra.

Por outro lado, justamente por desconfiar dessa pressuposição, Blanchot lança o desafio:

A menos que devêssemos ousar uma conclusão bem diferente e muito perturbadora, talvez assim formulável: porque o homem, supondo que o descontínuo lhe seja consubstancial e seja sua obra, não revelaria que o *fundo das coisas* ao qual, de alguma maneira, é necessário que pertença, não tem menos a ver com a exigência da descontinuidade do que com a da unidade?¹⁷⁴

Em outras palavras: não estaria o homem, ao pensar-se descontínuo, ao pensar a descontinuidade como inerente ao pensamento, dando um salto no escuro (um *pas de sens*)¹⁷⁵ ao desconsiderar o possível de uma descontinuidade sob todas as coisas, de uma descontinuidade pré-existente *au fond des choses*? Não seria possível, enfim, que o próprio ser seja descontínuo? De toda maneira, seja no homem ou fora dele, seja no pensamento ou para além dele, a

173 BLANCHOT. “O pensamento e a exigência de descontinuidade”. In: *A conversa infinita*, v. 1, p. 37. Aqui, o Real psicanalítico reside justamente em sua descontinuidade com relação ao imaginário.

174 BLANCHOT. “O pensamento e a exigência de descontinuidade”. In: *A conversa infinita*, v. 1, p. 38.

175 Cf. LACAN. *O seminário — livro 15*.

descontinuidade parece resistir. Para ela, de alguma maneira, rema a escritura. Como escrever, portanto, sem que o magnetismo do descontínuo quebre a linha do texto?

Talvez buscando, da linha, um ponto de curvatura. Talvez buscando, da linha, a dobra. Ou ainda,

Dobra tua língua, articula. Dobra tua língua, articula.

Dobra a linha que não se quebra

Maurice Blanchot, ele mesmo irrefreavelmente atraído pelas exigências do descontínuo (atração que se atualiza na conversa infinita com Georges Bataille)¹⁷⁶ sempre encontra, entre dois termos postos em relação, uma enorme distância que tende a alargar-se no infinito do desconhecido atravessado pela linguagem. Não se trata apenas da tão reiterada distância entre significante e significado, homem e mundo, ou ainda, entre palavra e Coisa de que a tradição filosófica ocidental tratou em medida inesgotável; trata-se, mais além, da impossibilidade que se assoma também entre signo e signo, homem e homem, palavra e palavra, coisa e coisa, ou seja, da impossibilidade que potencialmente arrasta toda sorte de relação em direção à profundidade descontínua e sem nome. Isso não coloca os escritos blanchotianos, é preciso ressaltar, numa categoria de “mau niilismo” que, ao reiterar o impossível, invalida até mesmo o mais banal dos gestos. O impossível blanchotiano, se é que ele permite qualquer afirmação categórica, é também libertação das amarras do possível. E dessa impossibilidade libertadora, dessa impossibilidade que se ergue da distância infinita entre todas as coisas, dela ocupa a literatura.¹⁷⁷

176 Uma possibilidade de leitura d’*A conversa infinita* aponta para a coleção de ensaios como um diálogo-escrita com Bataille, sempre tão próximo de Blanchot. Carlos Eduardo Capela atentou para essa possibilidade em um de seus cursos, ao ler o diálogo (fictício?) introdutório do primeiro volume *como se* ele se desse entre os dois escritores. As ideias que se repetem no diálogo — a amizade, o pensar-junto, o cansaço —, de fato, corroboram a hipótese. Muito embora saibamos que se trate de uma ideia dificilmente comprovável (e, portanto, dificilmente refutável), ela não abandona minhas reflexões.

177 “O que pretende a escrita? Libertar-nos do que é. E o que é é tudo, mas é primeiro a presença das ‘coisas sólidas e preponderantes’, tudo o que para nós

Perseguindo a curvatura da linha, contudo, deparo-me com uma outra perspectiva. Entre dois termos, na “relação de palavra em que se articula o desconhecido”, há “uma relação de infinidade”, uma distância infinita e infinitamente prolongável, leio em Blanchot. Entretanto, tudo parece depender de um golpe de vista. Não poderia uma distância infinita também ser lida como infinitamente encurtável?

Tal parece ser a perspectiva de Gilles Deleuze ao investigar o que denomina “a análise infinita” de Gottfried Wilhelm Leibniz. Ao deter-se sobre um número imenso de escritos do filósofo (e físico e matemático e escritor) alemão, notadamente suas cartas e diários, Deleuze também olhou para a infinidade que se coloca entre todas as coisas, mas nela encontrou, num lance tão similar quanto dispar ao de Blanchot, a potência da proximidade.¹⁷⁸ No curso sobre Leibniz ministrado na Universidade de Vincennes em 1980 (felizmente transcrito, traduzido e disponibilizado *online* por seus alunos e leitores), Deleuze dedicou ao menos três aulas à máxima leibniziana — *Deus escolheu lançar à existência o melhor dos mundos possíveis* — claramente expressa no parágrafo nono da *Teodicéia*:

Pois deve-se reconhecer que todas as coisas estão ligadas em cada um dos mundos possíveis: o universo, qualquer que seja, é todo da mesma espécie, como um oceano: o menor movimento estende seus efeitos a qualquer distância, muito embora esses efeitos se tornem menos perceptíveis na proporção da distância. Nisto Deus ordenou, de uma vez por todas, a totalidade

marca o domínio do mundo objetivo. Essa libertação se realiza graças à estranha possibilidade que temos de criar o vácuo ao nosso redor, de colocar uma distância entre nós e as coisas. [...] A literatura tem por lei esse movimento na direção de outra coisa, na direção de um *para-além* que, no entanto, nos escapa, já que não pode ser, e do qual só retemos ‘para nós’ que ‘o consciente falta’. É então essa falta, esse vazio, esse espaço vago que é o objeto e a própria criação da linguagem.” In: BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 47.

178 Deleuze não escondia, no desdobramento de seus cursos, a alegria do possível que seu próprio pensamento abraçou da filosofia leibniziana. O rótulo de “otimista” conferido por Voltaire a Leibniz em seu *Cândido* não é rechaçado por Deleuze. É, ao contrário, aprofundado em desdobramentos intrigantes. Cf. VOLTAIRE. *Cândido, ou o otimismo*.

das coisas de antemão, tendo previsto os rezadores, as boas e as más ações e todo o resto; e cada coisa enquanto uma idéia contribuiu, antes de sua existência, para a resolução que foi tomada sobre a existência de todas as coisas; de modo que nada pode ser alterado no universo (ainda que em número) exceto sua essência ou, se tu desejares, exceto sua individualidade numérica. Assim, se o menor dos males que ocorre no mundo não ocorresse, não mais teríamos este mundo; que, nada se omitindo e tudo se considerando, foi tido o melhor pelo Criador que o escolheu.¹⁷⁹

Leibniz encontra, na cadeia de causalidades que levaram o oceano do universo a ser o que é, uma série infinita que, malgrado toda distância entre os termos, não pode ser alterada sem que as águas se agitem e o universo deixe de sê-lo. Portanto, para que nosso universo não cesse de ser, até mesmo o maior dos males que nos trouxe até aqui *deve necessariamente ter acontecido*. O pecado de Adão (exemplo clássico de Leibniz, infinitamente repetido por Deleuze) faz parte desta série, assim como também o faz a travessia do Rubicão pelos exércitos de César, assim como também o fazem a própria elaboração da *Teodiceia* por Leibniz e a crítica feroz de Voltaire no *Cândido*. Eliminar qualquer um dos elementos dessa série significaria, no limite, implodir a cadeia de ligações múltiplas que sustentam o mundo. E não se trata de qualquer mundo — mas do melhor deles, como reitera Deleuze:

Por que esse mundo passou à existência? [...] Deus, em seu entendimento, concebe uma infinidade de mundos possíveis, mas esses mundos possíveis não são forçosamente compossíveis uns com os outros já que é Deus quem escolheu o melhor. Ele escolhe o melhor dos mundos possíveis. E encontramos como o melhor dos mundos possíveis implica Adão pecador. Por quê? Os resultados serão horrorosos. O que é interessante logicamente falando é a criação de um conceito próprio de compossibilidade para designar uma esfera lógica

179 LEIBNIZ. *Ensaio de teodicéia*, p. 9.

mais restrita que a da possibilidade lógica. Para existir não basta que algo seja possível; necessitase, todavia, que este algo seja compossível com os outros que constituem o mundo real.¹⁸⁰

O conceito de compossibilidade, tão caro a Deleuze no estudo sobre Leibniz que oito anos mais tarde viria a culminar na publicação d'*A dobra*, surge aqui com um misto de força e simplicidade. Deleuze compreende, do conceito do filósofo alemão, uma espécie de *double bind*: para que qualquer coisa ou evento seja compossível em nosso mundo, não só ela deve alçar-se à possibilidade de existência, como também necessariamente deve travar relações possíveis com toda a série de elementos que constituem este mundo. Nesse sentido, “Adão não pecador” é impossível com o mundo que existe; Adão poderia não ter pecado, contanto que o fizesse *em outro mundo*: isso só seria compossível com outros mundos possíveis que não tenham passado à existência. Resta entender, contudo, em que ponto o conceito de compossibilidade assegura ao nosso mundo a característica invejável de ser o melhor possível.

Trata-se, para retomar a linha que estes escritos vinham perseguindo, de uma questão de continuidade. Em nosso mundo, no (alegremente aterrador) sistema leibniziano sob a (aterradoramente alegre) leitura de Deleuze, há uma extensa rede de ligações múltiplas entre infinitos elementos; cada um desses elementos joga sobre o mundo um ponto de vista (Leibniz, é importante lembrar, escreveu *A monadologia*, ponto-dobra do pensamento do perspectivismo);¹⁸¹ esse mundo, ainda, é o melhor possível por que conta com o máximo de continuidade nas ligações entre cada um desses elementos pertencentes, assim como entre cada um dos pontos de vista que eles projetam.

O que é um mundo? Um mundo está definido por sua continuidade. O que separa dois mundos impossíveis? O feito de que haja descontinuidade entre os dois mundos. O que define um mundo compossível? A

180 Traduzi de DELEUZE. *Sur Leibniz*, aula de 22/04/1980, s/p.

181 Cf. LEIBNIZ. *A Monadologia e outros textos*. Discutiremos a ideia de ponto de vista na monadologia leibniziana na segunda parte deste trabalho.

compossibilidade de que ele é capaz. O que define o melhor dos mundos? O mundo mais contínuo. O critério da eleição feita por Deus será a continuidade. De todos os mundos impossíveis uns com os outros e possíveis como tais, Deus fará passar à existência aquele que realize o máximo de continuidade.¹⁸²

Nosso mundo é o mais contínuo, ou seja, *o mais contínuo possível*. Isso certamente não implica que não haja, mesmo no melhor dos mundos, descontinuidade. Leibniz não nega o descontínuo e os espaços vazios — e tampouco Deleuze o faz. O mundo mais contínuo possível, afinal, é o menos descontínuo possível. Um mundo em que a descontinuidade resiste, sempre em sua exigência, ainda que tendendo a desaparecer.

Por ser sempre quase-em-ponto-de-evanescência, por mais que a descontinuidade não possa ser furtada ao mundo, ela tampouco pode ser tomada como termo de suas relações. “O perspectivismo [de Leibniz] é sem dúvida um pluralismo, mas, como tal, implica a distância e não a descontinuidade (não há certamente vazio entre dois pontos de vista)”, escreve Deleuze.¹⁸³ Não há certamente vazio entre dois termos. Mas é possível que haja. O que há, é certo, são distâncias variáveis entre elementos distintos da série. Os mais apartados entre si estão em relação de distância que tende ao infinito; os mais próximos entre si estão em relação estreita que tende infinitamente a desaparecer. Entre o infinito e o infinitesimal, a infinitude é a marca.

Dois elementos estarão em continuidade quando eu puder assinalar uma relação infinitamente pequena entre esses dois elementos. Passei da ideia de elemento infinitamente pequeno à de relação infinitamente pequena entre dois elementos: entre o pecado de Adão e a tentação de Eva há uma diferença, mas qual é a fórmula da continuidade? Poderemos definir continuidade como o ato de uma diferença que tende a

182 Traduzi de DELEUZE. *Sur Leibniz*, aula de 22/04/1980, s/p.

183 DELEUZE. *A dobra*, p. 41.

desvanecer. A continuidade é uma diferença evanescente.¹⁸⁴

A continuidade, o ato de uma diferença que tende a desaparecer. Eis, portanto, a modulação deleuziana entre contínuo e descontínuo: a diferença.¹⁸⁵ Para o filósofo, a diferença não constitui um ponto de falência ou catástrofe na noção de continuidade.¹⁸⁶ Trata-se, ao contrário, de um conceito que, pensado a partir de sua própria multiplicidade (e portanto em recusa da oposição dualista ao Mesmo), procura garantir o possível de uma continuidade, desde que o contínuo seja, também, sujeito à imprevisibilidade da variação (que, por sua vez, não se pode dizer contínua). No esteio do cálculo diferencial de Leibniz, a diferença, aqui, vem como ideia que transtorna o desejo cartesiano de continuidades em linha reta. Descartes, para Deleuze, “procurou o segredo do contínuo em percursos retilíneos e o segredo da liberdade em uma retidão da alma, ignorando a inclinação da alma tanto quanto a

184 Traduzi de DELEUZE. *Sur Leibniz*, aula de 22/04/1980, s/p.

185 Esse conceito, certamente uma das maiores forças-motrices que impulsionam o pensamento de Deleuze, poderia arrastar estes escritos em direção ao oblívio da não-palavra tal qual o redemoinho no *Maelstrom* de Edgar Allan Poe. Por ora, aproximo-me dele sem pretensões de enredá-lo com o pensamento ou de esmiuçá-lo. Afinal, “não há conceito simples”, o que justifica, para Deleuze, a visão do conceito como personagem de uma narrativa filosófica em devir (e corporificado na imagem do “personagem conceitual” que, ao longo do texto, dança e exhibe suas múltiplas facetas e caracteres). A ideia de diferença, em especial em suas relações com a noção de Eterno Retorno, será retomada na segunda parte deste trabalho. Cf: DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 23-24 e p. 75-101; POE. “A descent into the *Maelström*”.

186 Ao reler o pensamento da diferença como visto pela filosofia das representações orgânicas, Deleuze escreve, desafiando-o: “A diferença só deixa, com efeito, de ser um conceito reflexivo e só reencontra um conceito efetivamente real na medida em que designa catástrofes: sejam rupturas de continuidade na série das semelhanças, sejam falhas intransponíveis entre estruturas análogas. Ela só deixa de ser reflexiva para tornar-se catastrófica e, sem dúvida, não pode ser uma coisa sem a outra. Mas, como catástrofe, a diferença não dá, justamente, testemunho de um fundo rebelde irredutível que continua a agir sob o equilíbrio aparente da representação orgânica?”. In: DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 43.

curvatura da matéria”,¹⁸⁷ mas o contínuo, se lido como uma diferença evanescente, exige que a linha reta, muito antes de ser “o caminho mais curto” e óbvio entre um ponto e outro, seja o limite das curvas que os conectam.

Mas o que leva a linha, afinal, a curvar-se? A vizinhança de alguma coisa que lhe transtorne a retidão do sentido: a iminência de uma singularidade. Muito embora Deleuze tenha recorrido majoritariamente à geometria analítica e ao cálculo diferencial para caracterizar o que (o seu) Leibniz entende por singularidade,¹⁸⁸ há uma passagem de *Diferença e repetição* em que, ao atirar a ideia de singularidade ao mar, o filósofo francês compõe uma bela imagem dos transtornos causados pelos pontos singulares:

Aprender é penetrar no universal das relações que constituem a Idéia e nas singularidades que lhes correspondem. A Idéia de mar, por exemplo, como mostrava Leibniz, é um sistema de ligações ou de relações diferenciais entre partículas e de singularidades correspondentes aos graus de variação destas relações, o conjunto do sistema encarnando-se no movimento real das ondas. Aprender a nadar é conjugar pontos relevantes de nosso corpo com os pontos singulares da Idéia objetiva para formar um campo problemático. Esta conjugação determina para nós um limiar de consciência ao nível do qual nossos atos reais se ajustam às nossas percepções das correlações reais do objeto, fornecendo, então, uma solução do problema.¹⁸⁹

187 DELEUZE. *A dobra*, p. 14.

188 “Encontramos o singular segundo três sentidos: em primeiro lugar, a singularidade é inflexão, é o ponto de inflexão que se prolonga até a vizinhança de outras singularidades, constituindo assim linhas de universo de acordo com relações de distância; em seguida, singularidade é o centro de curvatura do lado côncavo, uma vez que ele define o ponto de vista da mônada de acordo com relações de perspectiva; finalmente, singularidade é o relevante, de acordo com relações diferenciais que constituem a percepção na mônada. Ver-se-á que há um quarto tipo de singularidade, que constitui os *extrema, maxima e minima*, na matéria ou no extenso”. In: DELEUZE. *A dobra*, p. 157.

Ou seja: como partes vivas de um universo constituído por um sistema de ligações, somos, corpo e pensamento (ou ainda, “matéria vivente e alma”), também um sistema de ligações marcadas por diferenças infinitamente pequenas e evanescentes. Ao nos depararmos com a imensidão do mar — e, portanto, também com a Idéia de mar —, confrontamos, afinal, um outro sistema de relações diferenciais carregadas por certos graus de variação. São dois campos ligados um ao outro por relações complexas; contudo, no momento em que o primeiro (homem) decide-se a penetrar no outro (mar) de forma a reorganizar tais relações (e aprender a nadar), algo vem a transtornar as linhas que percorrem o homem: os pontos de singularidade do mar, ou seja, os graus de variação entre mar e homem. Este, para nadar, sujeita as suas linhas a curvas inauditas, na mesma medida em que as linhas do mar — e da Ideia de mar — igualmente se curvam a partir das inflexões conjugadas.

Contudo, considerando que “o elemento genético ideal da curvatura variável ou da dobra é a inflexão” e, mais além, também considerando que o ponto de inflexão “ali, onde a tangente atravessa a curva [...] é o ponto-dobra”,¹⁹⁰ percebemos que essas linhas não apenas envergam sutilmente: elas dobram.¹⁹¹ Para atirar-se ao mar e não sucumbir a ele, o homem deve aprender a nadar: dobrar-se ao mar, dobrar o mar, dobrar a Ideia de mar, na mesma medida em que o mar lhe dobra e desdobra em sua agitação incessante.

“Com efeito, há dobras em toda parte: nos rochedos, rios e bosques, nos organismos, na cabeça e no cérebro, nas almas ou no pensamento, nas obras ditas plásticas”, afirmara Deleuze em entrevista a *Libération*,¹⁹² “mas nem por isso a dobra é um universal”: a dobra, afinal, constitui uma operação complexa que envolve variação e possibilidades, continuidades com diferença, singularidades e transtornos de sentido. Por isto o fato dela existir em toda parte, mas não se alçar ao universal: porque cada dobra é *ao menos duas*.

189 DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 159.

190 DELEUZE. *A dobra*, p. 31.

191 Os termos “curva” e “dobra” surgem em Deleuze ora em condição de sinonímia, ora de contraste. Leio-os mantendo em consideração que, vista a partir de um ponto de inflexão, toda curva é uma dobra e toda dobra é curva.

192 DELEUZE. *Conversações*, p. 199.

Encontro, enfim, um liame que possibilita que a linha outrora perseguida não se quebre: a dobra. Dobrada, a linha do texto — descontínua na página, contínua no fluxo da leitura, conforme apontara Paul Valéry — curva-se entre visão nítida e as impressões imediatas, entre o legível e o visível e, dobra da dobra, entre o ilegível e o invisível (*shut your eyes and read*). Dobrada, a linha narrativa do *Viajante*, nem reta, nem poligonal, compõe uma curva variável cujas concavidades redobradas replicam *récit* ante *récit*, ou ainda, *récit* dentro de *récit*. Dobrada, a linha de leitura — ora paranóica-objetiva-ultrassignificante, ora passional-subjetiva-pós-significante — transita entre os dois regimes do legível sem esgotá-los ou descontinuí-los, abrindo-se ainda a toda sorte de desdobra. Dobrada, a linha de viagem vai do território-livro à terra-sem-lei-da-escrita, da potência de desterritorialização ao ato da reterritorialização.

A linha não se rompe. Percorre-se a linha: linha narrativa, linha de leitura, linha do olhar: dobra-se a linha: faz-se livro. O livro pensa a dobra. A dobra pensa o livro.

E “assim pensa a dobra”, anuncia Michel Melot no título de um de seus ensaios: “A dobra é a forma elementar do livro, aquilo que o distingue de outros suportes de escrita: parede, tabuinha, rolo, cartaz, tela”.¹⁹³ Por ser seu traço distintivo elementar, a dobra implica, para Melot, um fechamento do livro em si mesmo que acarretaria uma promessa de totalidade da verdade pronta para ser desdobrada, como já expus anteriormente. Ela causaria, ainda, a impressão de se estar diante de unidade intelectual atrelada ao autor. “Foi, de fato, a materialidade do código, a dobra, a encadernação, que impôs esta ideia de unidade intelectual de onde o autor se projeta”.¹⁹⁴ O fechamento da dobra propiciaria, ainda, uma espécie de proteção, de abrigo em que uma certa porção de linguagem pode se esconder:

Uma vez dobrada, a folha se fecha sobre ela mesma e esconde as duas faces internas sob as outras duas que perfazem a capa. A dobra, ela mesma, determina o conteúdo e aquele que o contém, os quais são distintos e solidários um com o outro, aquilo que o rolo realizava de forma

193 MELOT. *Livro*, p. 49.

194 MELOT. *Livro*, p. 116.

confusa e que a tela não sabe, de nenhuma maneira, fazer. A folha dobrada se torna seu próprio envelope, donde a palavra “dobra” para designar, de modo global, a mensagem assim embalada. O livro se torna, então, para ele mesmo, sua própria caixa, enquanto é necessário proteger o rolo por um invólucro especial. Abrir um livro torna-se, através de um mesmo gesto, o mesmo que abrir uma caixa e ter acesso a seu conteúdo. O livro será, dessa maneira, semelhante a um cofre, uma casa, a uma tumba, ou ao próprio corpo humano.

Livro-cofre, livro-casa, livro-tumba, livro-corpo: a dobra, para Melot, faz do livro um invólucro que abriga aquele fluxo de linguagem e o protege das intempéries da vida exterior. Desdobrar a dobra, nesse sentido, é expor a fragilidade de seu conteúdo (a carne ultrasensível, o resto inviolável, a intimidade do interior, o segredo guardado a sete chaves) à exterioridade possível de uma leitura. O ensaísta, entretanto, recusando-se a alçar a dobra do livro às dobras do mundo como desdobradas por Leibniz e Deleuze,¹⁹⁵ encontra nela uma ratificação da dialética de oposições, sempre tão cara ao ocidente:

O pensamento ocidental [...] prefere a dialética induzida pela dobra que escande seu discurso por meio de rupturas regulares e se desenvolve por uma sucessão de oposições. O livro permite a continuidade, mas também favorece a oposição radical, aquela que vira de costas. A forma do

195 Melot adverte que “A dobra do livro não pode ser considerada uma dobra qualquer. Não se trata da dobra bufante dos drapeados barrocos nem das pregas retas das colunas de Chartres” e anota, em seguida, no rodapé, que “foi essencialmente o drapeado barroco que interessou a G. Deleuze” (e não outras maneiras de dobra, leio). Nesse ponto, divergimos. O drapeado barroco é, de fato, o ponto de partida de Deleuze para pensar a dobra. Ponto de partida: pensa-se nessa dobra para pensar em cada dobra. Tampouco, reitero, pode-se pensar “numa dobra qualquer”. Se a dobra resulta da curvatura molar dos pontos de singularidade, assim como não há uma dobra universal, não há dobra qualquer — “há dobras por toda parte”, replicaria Deleuze, e isso já basta. MELOT. *Livro*, p. 49.

código convida à afirmação e à certeza, mais do que ao fluxo e ao compromisso.¹⁹⁶

Uma leitura possível — e compossível — dentre tantas outras. Não há dúvidas de que a forma dobrada do código (e redobrada por sua inserção histórica como depositório que, desdobrado, leva ao “caminho”, à “verdade”, à “vida”) convida à afirmação e à certeza; contudo, por mais que o livro se faça de uma “sucessão de oposições”, isso não necessariamente implica que a dobra seja lida como colisão de contrários (em busca da síntese-livro-verdade). Pensado como linha de linguagem que, ao dobrar-se, deita-se sobre si mesma, o livro convida, ainda, “ao fluxo e ao compromisso”; carrega, sem deixar de lado toda exigência de descontinuidade, a possibilidade de uma continuidade que se transtorna, a todo tempo, pela proximidade iminente da diferença.

Melot parece aproximar-se mais de Deleuze quando afirma do encerramento, do fechamento, da clausura de todo livro. Entretanto, para o filósofo, a clausura é dada pela *raison d'être* da dobra — a inclusão:

Vê-se que o envoltório adquire aqui seu sentido último, ou melhor, final: já não é um envoltório de coerência e coesão, como o ovo, no ‘envolvimento recíproco’ das partes orgânicas. Mas tampouco é um envoltório matemático de aderência ou de adesão, no qual é ainda uma dobra que envolve dobras, como na envolvente que toca uma infinidade de curvas e uma infinidade de pontos. Trata-se de um envoltório de inerência ou de ‘inesão’ unilateral: a inclusão, a inerência é a *causa final da dobra*, de modo que se passa insensivelmente desta àquela. Produz-se entre as duas um deslocamento que faz do envoltório a razão da dobra: o que está dobrado é o incluído, o inerente. Dir-se-á que o que está dobrado é somente virtual e que só existe atualmente em um envoltório, em algo que o envolve. [...] A inclusão, a inerência, tem uma *condição de clausura ou de fechamento*, que

196 Todas as citações de MELOT. *Livro*, p. 53.

Leibniz enuncia em sua fórmula célebre: “não há janelas”.¹⁹⁷

Por exemplo, um livro. Espera-se dele uma espécie de corpo de linguagem todo-coerente, todo-coeso. Mas a leitura do livro, a desdobra da dobra há de apontar para um resto evanescente descontínuo, disjuntivo ou incoerente, resto mesmo que atrai para si a linha de fuga da leitura e da visão. Pensemo-lo a partir da inclusão: um livro, uma porção infinita de linguagem que, ao dobrar-se, inclui-se em sua própria concavidade, torna-se virtual diante da atualidade do envoltório de sua capa.

Por exemplo, *Se um viajante numa noite de inverno*. Espera-se dele um romance de viagem todo-coerente, todo-coeso. Mas “isto não é um livro de viagem” e a leitura do livro — quase-livro —, a desdobra da dobra há de apresentar o leitor à descontinuidade da reta e às continuidades possíveis da curva. Afinal, há livros dentro dos livros — e do livro ao livro do livro, o que se dá, enfim, é uma operação (potencialmente infinita) de inclusão. O livro, esta porção infinita de linguagem dobrada, o livro do livro, esta porção infinita de linguagem dobrada e redobrada; tudo, aqui, inclui-se sob a externalidade de um envoltório, uma capa em couché fosco verde-escuro, e torna-se, uma vez encerrado em sua clausura desejada, virtual, pronto a ser atualizado em cada desdobra, pronto a ser atualizado em cada leitura. Da desdobra da dobra do livro encontra-se a dobra da dobra do livro do livro. A leitura do livro atualiza, por suas linhas curvas, o livro que se dobra em livro do livro; atualiza, entre dobra e redobra, o visível do livro no invisível de um outro livro, ali misteriosamente incluído. Não há mal, “você até prefere que seja assim, deparar com algo que ainda não sabe bem o que é”, *trovarti di fronte a qualcosa che ancora non sai bene cos'è*.

Porque ler o *Viagante*, porque ler *um livro* é ver a *dobra*, é ver uma porção infinita de linguagem dobrada redobrar outras, é ver a dobra que dobra livros que começam para sempre não acabar, ou ainda, livros que sempre começam para não acabar. A dobra do livro dobra ao menos mais dez livros, mais dez começos de livros perseguidos por um Leitor também ali dobrado em seus dez começos de leitura; dobra desejo de leitura, dobra vontade de escritura, dobra o que, daqueles livros que começam, sempre não acaba como o que se lê de olhos fechados, como

197 DELEUZE. *A dobra*, p. 44-45.

o que não se lê. Como se houvesse ainda uma outra dobra, dobra das dobras, como se houvesse ainda *um outro livro*, livro dos livros, em que os livros sempre não acabam. Como se houvesse ainda outro livro dobrado em um livro, um livro dos livros que dos livros é não. Como se houvesse ainda um outro livro, um livro-que-não, escuro como a noite, tempestuoso como a escritura, um livro que se escreve no escuro de uma noite tempestuosa, um livro-que-não-se-escreve, um livro *que não se lê*.

Leiamos; *shut your eyes and read*.

SEGUNDA PARTE

dobra de outro livro

[escrever o livro do livro, pensar a dobra da dobra]

“Na parede diante de minha mesa está pendurado um pôster com que me apresentaram. O cachorrinho Snoopy está sentado diante da máquina de escrever, e no balão se lê: “Era uma noite escura e tempestuosa...”. Toda vez que sento aqui, leio “Era uma noite escura e tempestuosa...”, e a impessoalidade desse incipit parece abrir-me a passagem de um mundo a outro, a passagem do tempo e espaço do aqui e agora ao tempo e espaço da página escrita; sinto a exaltação de um início ao qual poderão seguir-se desdobramentos múltiplos e inesgotáveis; convenço-me de que não há nada melhor que uma abertura convencional, nada melhor que uma abertura da qual se possa esperar tudo e não se possa esperar nada; sei também que esse cachorrinho mitômano nunca conseguirá acrescentar a essas seis primeiras palavras outras seis, ou doze, sem quebrar o encanto. A facilidade de acesso a outro mundo é uma ilusão. As pessoas se lançam a escrever porque antecipam a felicidade de uma leitura futura, e o vazio se abre na próxima página em branco.

Desde que tenho esse pôster diante dos olhos, não consigo mais terminar nem uma página. É preciso arrancar o mais depressa possível esse maldito Snoopy da parede; entretanto, não me decido; esse cachorro imbecil se tornou para mim um emblema de minha condição, uma advertência, um desafio.

A fascinação romanesca, tal como se dá em estado puro nas primeiras frases do primeiro capítulo de tantos romances, não tarda a perder-se na sequência da narrativa: é a promessa de um tempo de leitura que se estende diante de nós e que pode recolher todas as possibilidades de desdobramento. Eu gostaria de poder escrever um livro que não fosse mais que um incipit, que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início, uma expectativa ainda sem objeto. Mas como se poderia construir tal livro? Deveria ele interromper-se após o primeiro parágrafo? Prolongar indefinidamente as preliminares? Encadear uns aos outros os inícios de narração, como nas Mil e uma noites?”¹⁹⁸

Numa noite escura,

o cachorrinho Snoopy arrasta consigo uma maleta. Dentro dela, carrega uma máquina de escrever. Empurra-a até sua casa de madeira. Abre a maleta. Retira a máquina. Coloca-a sobre o telhado. Solitário, escreve.

Numa noite escura e tempestuosa, Silas Flannery, escritor-personagem do *Viajante*, escritor outrora produtivo, agora atormentado, olha para um pôster pendurado diante de sua mesa. Na imagem, vê o “cachorrinho mitômano” levar a cabo um velho rito repetido a esmo numa série de quadrinhos. Sobre o telhado de sua casinha de madeira, o cachorrinho escreve. *Era una notte buia e tempestosa*, Flannery lê, solitário.

Numa noite escura e tempestuosa de inverno, leio *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, para deter-me sobre uma passagem. É o oitavo capítulo de um livro-de-livros, um romance-de-romances, capítulo que integra sua narrativa-moldura: a busca do Leitor e da Leitora por um livro cuja leitura fora interrompida. Naquele capítulo, leio fragmentos do diário de um escritor fictício que Calvino escreve; leio que aquele escritor de nome estranhamente familiar, outrora um autor de *best sellers*, mergulhara num bloqueio criativo que se desdobrou numa interessante crise existencial. Leio que, oscilando entre a vontade de apagamento e o desejo megalômano de escrever um livro-de-todos-os-livros, Flannery tomara parte numa artificiosa trama de falsificação de romances. É então que minha leitura também se interrompe, mas por uma detenção: no trecho em que leio que Silas Flannery, escritor escrito por Italo Calvino, lê o que o cachorrinho Snoopy escrevera: *era una notte buia e tempestosa*.

É um livro de abismos, é certo, e disso já sabíamos. Entretanto, parece ser ali, precisamente naquela sentença, que vislumbro a dimensão do precipício que se escancara. Leio o que escreve um escritor que escreve outro escritor que escreve ao ler o que escreveu um cachorrinho escrito por ainda outro escritor. Aqui, a cena em abismo está na ponta de um verbo, “era”, verbo tão caro aos princípios, se “no princípio era o verbo”, verbo que é a palavra que era, se “no princípio era a Palavra”,¹⁹⁹

199 Refiro-me às divergentes traduções de João:1-1, como constam na Bíblia em tradução publicada pelas Edições Paulinas e na elaborada pela CNBB e publicada pela Editora Loyola, respetivamente. Revisito a cena de origem —

verbo da Palavra que, a cada vez em que “era uma vez”, anuncia da história o princípio e prenuncia da história o precipício. E no *Viajante*, o princípio é o precipício: uma noite escura em que cada palavra despenca no breu sem fundo; uma noite escura e tempestuosa em que a linguagem nos atira aos despenhadeiros; uma noite escura e tempestuosa de inverno em que leitura e escritura entrelaçam-se, mesclam-se, confundem-se enquanto despençam do livro ao livro-do-livro, e do livro-do-livro a um outro que não se lê, mas que dispara a pergunta: “Que história aguarda seu fim, lá embaixo?”²⁰⁰

Era una notte buia e tempestosa. Quantas histórias, afinal, seguiram-se a esse *incipit* impessoal enunciado a esmo? Com efeito, inúmeras. A sentença “*it was a dark and stormy night*” é a primeira do romance *Paul Clifford*, de Edward Bulwer-Lytton, datado de 1830.²⁰¹ Celebrada há quase duzentos anos como a “melhor” ou “pior” sentença para dar início a um romance (o indecível entre um e outro deixando como termo comum a sua potência), ela foi repetida como um mantra pelo cãozinho de Charles Schulz, além de definida como tema de prêmios literários diversos. Um deles, o ainda ativo Concurso Bulwer-Lytton, escolhe anualmente as melhores sentenças-clichê para abrir romances hipotéticos, e de tempo em tempo publica-as em livro.²⁰² Ou seja: Charles Schulz, ao compor a tirinha do cachorrinho Snoopy, dobrou o *Paul Clifford* de Bulwer-Lytton; teria Italo Calvino, ao escrever o *Viajante*, dobrado a dobra?

E não é tudo. No livro do livro, na dobra da dobra, a imagem de Flannery aproxima-se com força à do próprio Calvino. Dispostas em fragmentos dispersos, postas em queda, as elucubrações do escritor fictício sobre a escrita mais parecem condensados daquelas que, em cartas, conferências e ensaios, fizera o seu escritor *de facto*. Por vezes,

em João e na Gênese — mais adiante.

200 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 248.

201 “Era uma noite escura e tempestuosa; a chuva caía em torrentes, exceto por intervalos ocasionais, quando era agitada por uma violenta lufada de vento que varria as ruas (pois é em Londres que está nossa cena), fazendo eco em cada telhado, e agitando fortemente a chama tênue das lamparinas que se debatiam contra a escuridão”, abre-se, do escuro, o romance. Traduzi de LYTTON. *Paul Clifford*, p. 4.

202 Cf. RICE. *It was a dark and stormy night: the best (?) from the Bulwer-Lytton Contest*.

ambas as imagens se confundem: não sabemos em que ponto um começa e outro termina. É um complexo jogo de espelhos em que um escritor dobra — flexiona — outro, ou ainda, em que o escrito dobra — inclui — a imagem do escritor.²⁰³

É mesmo um artificioso livro de abismos. De fato, artificios não lhe faltam. Flannery, por sinal, procura o artifício perfeito para acionar a máquina romanesca com que sonha. Pensa em prolongamentos, cogita encadeamentos. Evoca o engenho de Sherazade, a artificiosa narradora das *Mil e uma noites*, a narradora que dobra cada noite ao manipular sua obscuridade e nela encontrar a potência de um narrar infinito. Estaria Calvino disparando um similar artifício para dobrar a noite de sua escrita? Estaria ele, afinal, redobrando a dobra?

Livro-do-livro, dobra-da-dobra: tal qual o Leitor do *Viajante*, vejo minha leitura interrompida. A sentença de uma noite escura abre-me ao abismo de cada pergunta. É preciso seguir suas inflexões. É preciso dobrar, desdobrar, redobrar. Diante desse drapeado de proporções infinitas, escolho por onde começar. Começo por onde começara *Paul Clifford*, aquele romance de 1830, e também o cachorrinho Snoopy de Charles Schulz, e também Silas Flannery de Italo Calvino.

Começo pela noite.

203 Conforme expusemos na nota metodológica do prólogo, é a imagem do escritor — e não sua “pessoa pública” ou “instância cultural” — que perseguimos ao longo desta segunda parte do trabalho. A imagem é disparada por um nome, Italo Calvino, que assina o romance que lemos e — *dobra* — também assina o romance que Leitor e Leitora buscam ao longo da narrativa-moldura. Ocorre que essa imagem, ainda que atravessada pelo artifício do *nôm de plume* de Silas Flannery, também é incluída no próprio livro — *dobra da dobra* — sob a forma difusa dos fragmentos de um diário fictício. Ao longo de toda a segunda parte deste trabalho, não raro excertos desse diário encontrarão textos variados de Calvino a fim de que se estabeleçam relações entre eles. Tentaremos, sempre que possível, demarcar a diferença entre um e outro. Entretanto — porque trata-se, afinal, de um jogo de espelhos cujos reflexos se abrem em abismo —, é também o nosso esforço o de imiscuir essas diferentes instâncias (a de uma personagem de ficção e a da imagem projetada por um escritor em suas cartas, ensaios e conferências) a fim de delinear, pouco a pouco, a figura múltipla de um escritor noturno: misterioso, multifacetado, poliédrico.

Poderia ter sido uma noite escura e tempestuosa de inverno,

mas era, de fato, a tarde ensolarada de uma segunda-feira de verão. Italo Calvino escrevia uma carta breve para Daniele Ponchirolì, chefe da editora italiana Einaudi. Tratava do título de seu próximo romance, até então denominado *Incipit*, mas que bem poderia ter como título “uma sentença de abertura típica de um romance do século XIX, por exemplo: *Se um viajante ao cair da noite*, o que você acha?”, e expressava a dificuldade de encontrar qualquer título mais breve que ainda portasse algum senso de suspense. “Esse tipo de título”, completava para encerrar a carta, “remonta ao momento em que eu tive a primeira ideia para esse livro: eu tinha, próximo à minha mesa, um pôster de *Peanuts* com o cachorro Snoopy escrevendo à máquina a frase *Era uma noite escura e tempestuosa...*”.²⁰⁴

Doze dias (de verão) depois, Calvino escreveu uma nova carta para Ponchirolì. “Meu livro dá um passo para frente e outro para trás, feito a mortalha de Penélope. Ainda não estou certo quanto ao título.” Desconsiderando *Se um viajante ao cair da noite* por achar o nome comprido demais, apresentou outras possibilidades. “Eu havia pensado em algo mais simples na mesma linha: *Era uma noite sem lua*. Agora, tive a ideia de um tipo diferente de título: *Sob falsos pretextos*. O que você acha?”²⁰⁵ De fato, a dificuldade que o projeto *Incipit* rendia a

204 Traduzi da carta de 3 de julho de 1978 a Daniele Ponchirolì. In: CALVINO. *Letters 1941—1985*, p. 488. Infelizmente, ao longo da pesquisa não tive acesso às cartas de Calvino em língua original. Tomei como referência a bem referendada versão para o inglês de Martin McLaughlin, que conta com densas notas do tradutor e frequentes remissões aos originais quando o esforço do tradutor resvala nos precipícios da tradução. Como, no corpo de texto, faço uma tradução da tradução, reproduzo aqui os textos na versão utilizada: “Instead of *Incipit* I could use as the title for the book a typical opening phrase from a nineteenth-century novel, for instance: *If a Traveler at Nightfall*. What do you think? [...] This kind of title harks back to the moment when I had the first idea for this book: next to my desk I had a *Peanuts* poster with Snoopy the dog typing and the phrase ‘It was a dark and stormy night...’”.

205 Traduzi da carta de 15 de julho de 1978 a Daniele Ponchirolì. In: CALVINO. *Letters 1941—1985*, p. 491. Na versão em inglês: “My book is going one step forward and one step backwards, like Penelope’s web. I’m still not sure about the title. *If a traveller at nightfall* seems too much of a mouthful and too difficult to remember. I had thought of something simpler along the

Calvino não se restringia apenas ao nome. Da ideia inicial de um livro de começos de livros aos seus primeiros esboços, e dos primeiros esboços à publicação do livro, passaram-se quatro anos; os dois últimos, em que o escritor aplicara-se detidamente no processo de composição, foram entrecortados pela mudança de Paris de volta para a Itália, acarretada por problemas financeiros.²⁰⁶ Quatro anos em que a sentença repetida pelo cachorrinho mitômano arriscava profetizar uma escrita fadada à incompletude. Quatro anos às voltas com os abismos de se escrever uma noite incessante, como Calvino expressara a Guido Neri em carta de janeiro de 1978, já caminhando para o fim do processo:

O hiper-romance em que eu venho trabalhando há um ano (mas o primeiro esboço é de três anos atrás) é num estilo narrativo misterioso e atraente, embora estruturado de maneira muito complicada, o que significa que eu fico constantemente travado e em crise, tentando fazê-lo funcionar no nível da estrutura e no nível da escrita, e sempre receoso de que eu esteja apenas perdendo tempo num jogo que não vale a pena. Seu nome é *Incipit*, o protagonista é o leitor, referenciado na segunda pessoa, e o leitor está tentando ler um romance que lhe atija, mas a leitura é sempre interrompida por uma razão ou por outra; quando ele volta à leitura, percebe estar lendo um outro romance que lhe enreda ainda mais, e o livro contém N começos de romances (talvez 12 ou 10), representando tantos tipos de estilo romanescos, ou ainda, maneiras sob as quais os livros são lidos. O romance também inclui as reflexões sobre a leitura que você e eu e Gianni fizemos há dez

same lines: *It was a moonless night*. I've now had the idea for a different kind of title: *Under false pretenses*. What do you think?"

206 Como anota Bruno Falchetto em sua compilação de notas e notícias sobre o *Viajante*, foi um romance de “gestação prolongada”. Em entrevista a Bernardo Valli, Calvino afirmou que “o início, a situação, o mecanismo me atravessaram ao longo de diversos anos, já que comecei o livro em 1977 e nele trabalhei por, pelo menos, dois anos”. Entretanto, se tomarmos como ponto de referência o ensaio *La squadratura*, a ideia remonta ao ano de 1975. Traduzi de FALCETTO. *Note e notizie sui Se una notte de inverno un viaggiatore*, p. 1381.

anos, mas aqui tudo estará no nível do leitor médio. Resumindo, mais uma vez eu estou tentando construir uma máquina que não para em pé e, para fazê-la funcionar, eu estou complicando-a mais e mais e esta tem sido a minha neurose desde a época do livro do tarô.²⁰⁷

Numa noite de inverno, Calvino narra outra: uma longa noite construindo, destruindo e reconstruindo “uma máquina que não para em pé”, máquina que demandava a urdidura de um mecanismo mais e mais complicado, ameaçando tragar seu inventor a qualquer instante. Uma longa noite de inverno que, afinal, teve início com a escrita de uma série de breves reflexões sobre o *incipit* como quintessência da potencialidade da literatura. O motivo era o ensaio “La squadratura”, prefácio ao livro de imagens *Idem* do artista visual Giulio Paolini, publicado em 1975. Paolini, pintor de espelhos, cenas em abismo e fragmentos alçados à multiplicidade, inspirara Calvino a pensar nas confluências e divergências entre o trabalho do pintor e o do escritor. No ensaio, Calvino escreve sobre as variações da sintaxe interna na pintura e na narrativa; reflete sobre máquinas de imagens; pensa na pintura como história e afirma os encantos que a tautologia pode despertar. É sua sentença de desfecho, contudo, que aponta para um desejo que o leitor

207 Traduzi da carta de 31 de janeiro de 1978 a Guido Neri. Por “Gianni”, Calvino refere-se a Gianni Celati. In: CALVINO. *Letters 1941 — 1985*, p. 482. Na versão em inglês: “The hyper-novel I have been working on or trying to work on for a year now (but the first outline for it was three years ago) is in the mysterious, attractive narrative style, but structured in a very complicated way, which means I am constantly stuck and in crisis trying to make it work on the level of structure and on the level of writing, and always afraid that I am just wasting time in a game which is not worth the candle. It is called *Incipit*, the protagonist is the reader, addressed in the second person, and the reader is trying to read a novel which enthuses him but his reading is always interrupted for some reason or another and when he goes back to his reading he finds another novel which engages him even more, and the book contains N beginnings of novels (maybe 12 or 10) representing so many types of novel styles or rather of ways in which novels are read. It will also include the reflections on reading that you and I and Gianni had ten years ago, but here it will all be on the level of the average reader. In short, once more I am trying to construct a machine which won't stand up and in order to make it work I am complicating it more and more and this has been my neurosis since the time of the Tarot book.”

do *Viajante* (lembramos, publicado quatro anos depois) pode vir a reconhecer. Referindo-se à tela “*Disegno geometrico*” de Paolini, Calvino escreve que “o escritor que a contempla já pode aspirar a ler os *incipits* de inumeráveis volumes, a biblioteca de apócrifos que desejaria escrever”.²⁰⁸

Para o leitor do ensaio, trata-se de uma afirmação tão brusca quanto intrigante — Calvino não fizera anteriormente, ao longo daquelas breves páginas, qualquer menção a *incipits* ou a apócrifos. Entretanto, o crítico Bruno Falchetto chama atenção para um fato curioso: há uma outra versão mais ampla de “*La squadratura*” que Calvino descartara, de que restam apenas catorze cartelas datilografadas e numeradas de 10 a 23. Certamente anterior, aquela versão retém o esquema do confronto entre o trabalho do pintor e o do escritor, embora a ênfase concentre-se nas angústias, inquietudes e projetos do último. “São páginas em que se reconhece sem esforço a célula germinativa do diário de Silas Flannery, oitavo capítulo da moldura de *Se um viajante numa noite de inverno*”. Falchetto cita um trecho das cartelas apócrifas: “o que para o pintor é a quadratura [moldura], para o escritor é o *incipit*, a fórmula de abertura que pode ainda ser anônima, de repertório, o alfa de todas as ficções escritas possíveis, não ainda a própria ficção, mas o aviso de que se está entrando nela”.²⁰⁹ E ainda outro:

“A marquesa saiu às cinco?” Não, o ataque perfeito deve criar uma distância; era o naturalismo que pretendia introduzir o leitor *in media res* com um ato brutal e arbitrário. Melhor “Era uma noite escura e tempestuosa”, a viagem no espaço interior do romantismo. O escritor desejaria escrever uma obra que fosse apenas um *incipit*, a promessa de um tempo de leitura que se estende na mente, uma espera que não perca nada da própria potencialidade realizando-a em um texto e excluindo todos os outros desdobramentos possíveis nela implícitos. Mas como se construiria tal obra logo em seguida? Interrompendo-se após a primeira proposição? Prolongando

208 Traduzi de CALVINO. “*La squadratura*”, p. XV.

209 Traduzi de FALCETTO. *Note e notizie sui Se una notte de inverno un viaggiatore*, p. 1382.

indefinidamente as preliminares? Encadeando um início de narração no outro, como nas *Mil e uma noites*, multiplicando as imbricações dos relatos?²¹⁰

Falchetto está certo em afirmar que não é preciso muito esforço para encontrar na versão descartada de “La squadratura” os esboços do que viria a ser o diário de Flannery. De fato, sua descoberta nos mostra que vários trechos do diário remontam àquela versão preliminar do ensaio, versão que trazia as inquietudes e desejos de escrita do próprio Calvino.²¹¹ Ali, há uma curiosa asserção quanto à melhor maneira de se começar (“o ataque perfeito deve criar uma distância”), asserção retirada da versão que seria publicada quatro anos depois, possivelmente por não ter sido seguida à risca pelos *incipits*.²¹² Também há uma breve reflexão, mantida no diário, quanto ao método de composição estrutural (interromper, prolongar, encadear ou multiplicar?), assim como um eco do *fiat lux* que levou ao romance — a sentença de Bulwer-Lytton reverberada pelo cachorrinho Snoopy. Um *fiat tenebrae*, para ser mais preciso, porque aqueles esboços apontavam para a imagem de um

210 Traduzi de FALCETTO. *Note e notizie sui Se una notte de inverno un viaggiatore*, pp. 1382-1383.

211 Por conta disso, por mais que a personagem de Flannery seja uma imagem ficcional, autorizamo-nos a ler alguns excertos desse diário — notadamente aqueles que claramente foram ali incluídos a partir daquele texto descartado — como reflexões quanto ao livro e suas maquinações.

212 No livro publicado, o segundo *incipit* começa por “Estou ficando convencido de que o mundo quer dizer-me alguma coisa” (CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 60); o quinto, por “Puxei em vão a boca do saco plástico” (p. 107); o sexto, por “A primeira sensação que este livro deveria transmitir é aquela que experimento quando ouço a campainha do telefone” (p. 136), e assim por diante. Se em 1975 Calvino pensava no começo ideal — entre o estabelecimento de uma distância e “uma viagem no espaço interior”, os *incipits* de estilos múltiplos do *Viajante* parecem ter se baseado em outra ideia: a de que “o ataque ideal” não é aquele que coloca uma distância dada, mas o que enseja uma das várias maneiras possíveis de se começar uma história. Distanciando-se da busca de uma fórmula perfeita para todo começo, Calvino vai, nos *incipits* publicados, em direção à potencialidade do singular: cada ataque é ideal, desde que dele brote uma narrativa possível.

escritor que, bloqueado, não conseguia vencer as sombras da noite branca da página.²¹³

“É inútil esperar uma revelação do espaço sideral; meu romance não progride”, anota a personagem Flannery em seu diário;²¹⁴ “fico constantemente travado e em crise”, escreve Calvino na carta a Guido Neri, “tentando fazê-lo funcionar no nível da estrutura e no nível da escrita”. Nas cartas trocadas no período e nas anotações a “La squadratura”, Calvino expressa preocupações quanto ao conteúdo do romance (quantos *incipits*? Em que estilo? O que afinal eles narrariam?) e com relação à sua estrutura (como fazer a passagem de um começo a outro? Como sustentá-los na compossibilidade de um livro que não seja apenas uma coleção de começos de romances?). Entretanto, ao dobrá-las sob a forma do diário de um *alter scriptor*, ele dá outra volta no parafuso: inclui na própria narrativa as angústias que atravessaram o seu processo de composição, as reflexões (em larga medida teóricas) sobre os limites e desafios de uma escrita que busca a potencialidade máxima da palavra, assim como as razões para buscá-la. Ainda, ao fazer do escritor em crise (antes, ele mesmo) uma personagem da própria narrativa que escreve, Calvino torna possível que aquele escritor outro estabeleça relações com as demais personagens, outras peças da máquina que ele construía, mas que não parava em pé. Flannery participa da trama de Ermes Marana, o falsificador; recebe visitas do Leitor, da Leitora e de Lotaria, a estudante de doutorado. Daqueles encontros, consegue esboçar a ideia do livro (“Veio-me a ideia de

213 O não-escrever como motivo de escrita coloca o *Viajante* numa longa biblioteca de romances — *best-sellers* de mistério, especialmente — cujo protagonista é o “escritor bloqueado”. Como exemplos dessa longa série, cito a novela *Secret window, secret garden* e o romance *The dark half*, de Stephen King. Já numa linha de escritura mais próxima à de Calvino, a *Trilogia de Nova Iorque*, de Paul Auster, traz três novelas em que a *blank page syndrome* vivida pelos protagonistas é meramente a porta de entrada para uma densa arquitetura em que o olhar e o escrever se colocam em questão a todo tempo. Auster era claramente afeito às narrativas detetivescas protagonizadas por escritores bloqueados — mas o não-escrever não é meramente um pretexto-clichê a ser driblado, como no caso dos romances de Stephen King, senão uma sombra de ameaça que percorre cada palavra, cada sentença, cada espaço vazio. Cf.: AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova Iorque*.

214 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 189.

escrever um romance só de começos de romances”, anota no desfecho do diário),²¹⁵ num procedimento de *mise en abyme* que viria a amparar a estrutura narrativa do romance como um todo.

Calvino deixa de fora do diário de Flannery, contudo, as longas noites tempestuosas que se seguiram àquele primeiro esboço de hiperromance. Talvez porque seu escritor preferisse esquecê-las. Afinal, aquela vinha sendo sua “neurose” desde o “livro do tarô”. Voltemos brevemente àquele momento: teria o escritor, ao tentar escrever a partir dos arcanos, também mergulhado numa noite escura?

“Vamos sair fora dessa escuridão”

O livro do tarô fora publicado aos solavancos. Desde 1968, Calvino já vinha experimentando com as possibilidades de narrar a partir da combinatória dos arcanos do tarô de Marselha. Via-se, porém, constantemente perdido em meio às maquinações neuróticas em que mergulhava diante dos impérios da escrita. Já estava a ponto de desistir, quando o editor Franco Maria Ricci fez o convite para escrever um texto para um livro que reproduzia as cartas dos duques de Milão do século XV.²¹⁶ Diante daqueles arcanos, notadamente distintos dos do tarô marselhês, Calvino escreveu “O castelo dos destinos cruzados” em uma semana. O texto integrou o volume *Tarocchi: il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, publicado pela editora de Ricci em 1969. Contudo, os experimentos narrativos com o tarô de Marselha, então abandonados, não cessavam de atormentar o escritor. E o fizeram por anos. Em várias ocasiões, Calvino tornava ao labirinto de cartas que ele mesmo erguera e via-se absorvido inteiramente. “Estava ficando louco? Seria o influxo maligno daquelas figuras misteriosas que não se deixavam manipular impunemente?”, anotou. Então, era tomado pela renúncia e por um senso de inutilidade com uma operação que “só tinha sentido como hipótese teórica”. Tornava a abandonar o projeto por meses, anos, até, para então render-se novamente a ele. “A taverna dos

215 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 202.

216 Tratava-se do (que restava do) baralho Visconti-Sforza, que a historiadora Helen Farley estima ter sido o progenitor da linhagem das centenas de conjuntos de cartas de tarô que já circularam e ainda circulam pelo mundo (incluindo o baralho de Marselha, seu sucessor imediato). Cf. FARLEY. *A cultural History of tarot*, p. 39.

destinos cruzados”, texto que Calvino considerou “fruto dessa gênese tormentosa” foi finalmente publicado em outubro de 1973 no livro *O castelo dos destinos cruzados*, que trazia, também, o primeiro texto. Em nota escrita por ocasião do fechamento da publicação, o tom é de um misto de fracasso e alívio. A estrutura da “taverna”, afinal, não tinha o mesmo rigor que marcou o “castelo”; o escritor viu-se forçado a fazer concessões à escrita. “Se me dedico a publicar *A taverna dos destinos cruzados* é principalmente para libertar-me”, confessa. “Só quando o volume for publicado é que sairei dele de uma vez para sempre, espero”.²¹⁷

Diante do relato de uma escrita atordoada, as primeiras sentenças de “A taverna dos destinos cruzados” ganham um senso sintomático de urgência: “Vamos sair fora dessa escuridão, ou melhor, entremos, lá fora é que está escuro”,²¹⁸ suplica, de um lugar de silêncio e noite, o narrador. Mais urgente ainda é o desfecho daquela nota prévia à publicação: “meu interesse teórico e expressivo por esse tipo de experimentos já passou. É tempo (de todos os pontos de vista) de passar a outra coisa.”²¹⁹

É tempo de passar a outra coisa

E ele logo passou: como lemos na carta a Guido Neri, desde a publicação libertadora de *O castelo dos destinos cruzados*, bastaram dois anos para que Calvino tornasse a pensar um outro livro... e voltar novamente aos recônditos obscuros da escrita. Desta vez, a escuridão ganhava as nuances da *notte buia e tempestosa* do *Viajante*.

Novo livro, velhos problemas: outra longa gênese tormentosa, outro embate entre os desafios da estrutura e as demandas da escrita. Durante a composição de “A taverna dos destinos cruzados”, Calvino se metera num insalubre labirinto. Por um lado, a combinatória infinita dos arcanos o levava a buscar um “esquema unitário” que pudesse compreender aquela multiplicidade de histórias e dobrá-la em livro; por outro lado, aquelas imagens disparavam sua escrita para rumos

217 Todas as citações no parágrafo em CALVINO. “Nota”. In: *O castelo dos destinos cruzados*, p. 157.

218 CALVINO, “A taverna dos destinos cruzados”. In: *O castelo dos destinos cruzados*, p. 75.

219 CALVINO, “Nota”. In: *O castelo dos destinos cruzados*, p. 157.

imprevistos e forçavam cada esquema inventado até que ele ruísse. “Ou arranjava uma necessidade geral de construção que condicionasse o encaixe de cada história no conjunto das outras, ou então era tudo gratuito”,²²⁰ escrevera, inflexível. Já ao longo da também tormentosa gênese do *Viajante*, o desafio era fazer aquela máquina “funcionar no nível da estrutura e no nível da escrita”, como afirmara naquela carta.²²¹ Tantos começos de romance, talvez dez, talvez doze, precisavam de uma arquitetura geral que os compreendesse. Ou então, seria tudo novamente gratuito. Mais uma vez, a vontade de escritura brigava com aquela necessidade de domínio e cálculo. Mais uma vez, as maquinações em excesso o atiravam numa noite sem fim em vista.

Se aquele escritor parecia temer a gratuidade, o redobramento de uma noite em outra não soa nada gratuito. No livro do tarô, ele se debruçara sobre o infinito dos arcanos [*Dobra das dobras*, p. 282]. Era, por si só, um livro desdobrado de possibilidades infinitas. Em cada arcano, personagens, eventos, gestos, paisagens apresentavam um sem-número de motivos que continham uma infinidade de narrativas possíveis. Bastava começá-las. No *Viajante*, ele também buscava pontos singulares de condensação do romanesco como começo — *incipits*. E havia toda sorte de começo possível. Bastava escrevê-los. Entre um livro e outro, entre um infinito e outro, o termo comum era a necessidade de dobrar o múltiplo: incluí-lo em um só livro. Para fazê-lo, Calvino via como única solução, tanto no caso da “Taverna” quanto no do *Viajante*, compreender o múltiplo em uma estrutura geral, *fail safe*, maquinaica. Mas uma a uma, as estruturas despencavam. Eis a sua noite.

A paixão do múltiplo. No escritor que dela padece, pulsa um senso de maravilha ante a enormidade do mundo em suas séries infinitas e convergentes. Nas séries, cada traço, cada pormenor, cada detalhe não é senão um ponto de passagem em direção a outro, complexo em suas possibilidades de dobra e desdobra, polivalente em suas relações possíveis, prolongando-se nas curvas em direções variantes. A multiplicidade não é feita das partes, dos fragmentos de um todo; ao contrário, ela é *o conjunto aberto de cada parte*, de cada fragmento, conjunto esse que não reporta à unidade, ao total, senão às próprias

220 CALVINO, “Nota”. In: *O castelo dos destinos cruzados*, p. 155.

221 Refiro-me à carta de 31 de janeiro de 1978 a Guido Neri. In: CALVINO. *Letters 1941 — 1985*, p. 482

singularidades — complexas, polivalentes — que o compõem ao estabelecer infinitas relações potenciais umas com as outras.

O conceito de multiplicidade, certamente um dos mais caros a Deleuze, espalha-se ao longo de todo o seu trabalho e é fundamental, por exemplo, àquele de rizoma. Porque em Deleuze o conceito “dança” conforme lhe impele a escrita, a multiplicidade surge como lhe convém: multifacetada, sempre-variante, polivalente. Contudo, uma das constantes é a ênfase do filósofo em considerar a multiplicidade em sua forma substantiva (“a multiplicidade”, “uma multiplicidade”), mais do que adjetiva (“a múltipla coisa”). Para Deleuze, tudo é, a seu modo, uma multiplicidade de multiplicidades. No *Bergsonismo*, distingue duas de suas maneiras: uma multiplicidade numérica, de exterioridade, “descontínua e atual”, “representada pelo espaço”; outra multiplicidade interna, de fusão, de heterogeneidade, “virtual e contínua”, “que se apresenta na duração pura”, e portanto relativa ao tempo.²²² Essa segunda maneira de multiplicidade importa especialmente ao filósofo pelo fato de ela não poder ser dividida sem mudar radicalmente em sua natureza. A asserção o leva a uma potente conclusão: não há, nas multiplicidades particulares, qualquer essência que passe incólume ao encontro com outras; não há, portanto, essência, senão singularidades em rede sempre-moventes que são extremamente sensíveis ao encontro e ao toque. Basta que a multiplicidade se depare com outra (e isso vale para qualquer nível, inclusive para duas pessoas que, à sua maneira, são duas multiplicidades) para que sua organização e, em especial, sua inserção na duração se afete e transforme. A maravilha da multiplicidade, assim, é também o seu inferno — especialmente para o escritor que tenta enredá-la com uma estrutura fixa.

Sabemos que Calvino, especialmente aquele dos anos 70, mergulhara de cabeça no mar das multiplicidades. Em 1972, publicou *As cidades invisíveis*, livro de paisagens múltiplas e imaginárias conectadas pelos “fios invisíveis” e cambiantes da narração,²²³ em 1973,

222 DELEUZE. *Bergsonismo*, pp. 28-37.

223 A referência é a “Raíssa, cidade triste, [em que] também corre um fio invisível que, por um instante, liga um ser vivo ao outro e se desfaz, depois volta a se estender entre os pontos em movimento desenhando rapidamente novas figuras de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe”. Calvino afirmara, nas conferências das *Seis propostas para o próximo milênio*, que *As cidades invisíveis* era o livro em

veio “o livro do tarô”, de narrativas disparadas pelos arcanos, cuja escuridão do processo de composição já conhecemos; de 1975 a 1979, debruçou-se de maneira intervalar sobre a *notte buia* do *Viajante*. Anos depois, dedicou a derradeira de suas *Seis propostas para o próximo milênio* à ideia de multiplicidade. Naquela conferência, partiu dos livros daqueles que chamou “escritores-engenheiros”, Carlo Emilio Gadda e Robert Musil, para neles apontar a simultaneidade de uma pulsão enciclopédica e uma incapacidade de concluir; em Proust, encontrou a “ânsia de dar consistência à multiplicidade do escrevível na brevidade de uma vida que se consome”;²²⁴ em Borges, maravilhou-se com a capacidade de concentrar, na brevidade de um conto, notadamente “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, as redes infinitas dos possíveis. Por fim, ao tratar da sua proposta de “hiper-romance” no *Viajante*, escreveu:

Meu intuito aí foi dar a essência do romanesco concentrando-a em dez inícios de romance, que pelos meios mais diversos desenvolvem um núcleo comum, e que agem sobre um quadro que o determina e é determinado por ele. O mesmo princípio de amostragem da multiplicidade potencial do narrável constitui a base de outro

que ele conseguira, sem grandes sofrimentos, realizar suas ambições de escritura, dizer o que queria ter dito. “Se meu livro *Le città invisibili* continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas; e também porque consegui construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas”. A ambição, já sabemos, não tornou a se realizar novamente com a mesma facilidade nos dois livros que se seguiram a ele. Acreditamos que isso tenha se dado por uma espécie de sobrevalorização da estrutura (tanto no *Castelo* quanto no *Viajante*) e pela dificuldade do escritor em abrir a leitura a percursos múltiplos (lembramos que, na resposta à crítica de Angelo Guglielmi ao *Viajante*, Calvino falou em “grade de percursos obrigatórios). Cf: CALVINO. *As cidades invisíveis*, pp. 134-135; CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, pp. 85-86.

224 CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 133.

livro meu, *Il castello dei destini incrociati*, que procura ser uma espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um baralho de tarô. Sou inclinado por temperamento à “escritura breve” e essas estruturas me permitem aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas.²²⁵

Narrados anos depois, os processos de composição do *Castelo* e do *Viajante* podem passar a impressão de alegres passeios nos jardins da multiplicidade. Nem de longe o foram. Se o livro do tarô fora fruto de uma “gênese tormentosa” e o *Viajante* parecera ao seu escritor “um jogo que não vale a pena”, “uma máquina que não para em pé”, isso se dava em larga medida porque a matéria com que Calvino trabalhava nos dois livros — a multiplicidade — é justamente a mais refratária às totalidades, às generalidades e, em especial, à unicidade. E naqueles dois livros, o escritor procurava compreender o múltiplo por “uma estrutura funcional”, “uma necessidade geral de construção”, “um esquema unitário”, “um núcleo comum”, “um quadro de determinações”. Era aí que a maravilha da multiplicidade mostrava seus infernos: a cada tentativa de submissão do múltiplo ao unitário, a estrutura ruía, o esquema falhava, o quadro quebrava [*Dobra da dobra*, p. 265]. Faltava ao escritor, naquele ponto, deixar pesar menos aquela exigência de unidade que se escondia por detrás do desejo de uma escrita múltiplice. Para a publicação do *Castelo*, ele o fez por desistência — “é hora de passar a outra coisa”; já no caso do *Viajante*, adicionou estrutura sobre estrutura, grade sobre grade, recorreu ao que Mario Barenghi chamou uma “ligeira forçação” para que as estruturas se fechassem²²⁶ — a nosso ver, um excesso de artificios.

Muito embora Calvino não tenha deixado do *Viajante* um relato de composição tão longo e sincero quanto o da “Taverna” (a carta a Guido Neri, do que encontramos ao longo de nossa pesquisa, fora seu mais claro “desabafo”), há um curioso sintoma dessa paixão do múltiplo que mais uma vez lhe acometera: a dificuldade para dar um nome para

225 CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, pp. 133-135.

226 BARENGHI. *Calvino, le linee e i margini*, p. 64-65.

seu romance de começos diante do infinito de nomes possíveis. Quanto a isso, escreve Bruno Falchetto:

No curso da composição, Calvino tem problemas em escolher um nome definitivo para o próprio romance. Dá testemunho disso uma folha quadriculada, conservada numa carteleta que carrega o dizer “materiais descartados de *Se una notte*”, com um elenco de títulos possíveis: “Esordio, Preludio, Qui comincia l’avventura, Chi ben comincia, L’ingresso, Alfa, Tutto sta cominciare (riscado), Chi apre chiuda, L’avvio, Levare l’ancora, Dar vela al venti, Il bel giorno si vede dal mattino, Ouverture, L’iniziazione, Primordi”. Todas soluções que tendem a fazer cair o acento sobre o mecanismo do *incipit*, mas a escolha final do autor será uma outra.²²⁷

Por muito tempo Calvino insistiu num título para o projeto — outrora “*Incipit*” — que acentuasse o fato de se tratar de um romance de começos. Chegou, curiosamente, a cogitar “*Il bel giorno si vede dal mattino*”; acabou, contudo, decidindo-se por trazer para as sombras de uma noite de inverno a possibilidade de todo-começo, angariada pela condicionalidade de um “*Se*”. Rendeu-se, enfim, à noite mesma que primeiro lhe anunciara a possibilidade do romance.

227 Traduzi de FALCETTO, Bruno. “Note e notizie sui testi: *Se una notte d’inverno un viaggiatore*”, p. 1386.

“Na noite, tudo desapareceu”

Il bel giorno si vede dal matino, título hipotético que Calvino brevemente considerara para seu novo livro, era uma variante de “*Il buongiorno si vede dal matino*”, um recorrente provérbio italiano que encontra, no começo de cada dia, as nuances visíveis do porvir. Teria sido um título que pecaria por excesso de clareza, talvez mais adequado ao que Marguerite Duras chamara os “livros do dia, de passatempo, de viagem”. Livros — escreveu, impiedosa — que provém de “gerações de mortos que fazem livros pudibundos. Mesmo os jovens: livros *charmosos*, sem o menor prolongamento, sem noite”.²²⁸

Ocorre que, outra vez, “isto não é um livro de viagem” e tampouco um livro sem noite. Trata-se, afinal, de um romance que, da inspiração inicial de uma noite escura e tempestuosa ao nome de uma noite de inverno, bem conheceu a escuridão das últimas horas. Não há de passar de conjectura o porquê da opção de Calvino por preterir o título *Se um viajante ao cair da noite*; contudo, havemos de convir que a noite que cai é ainda tempo de alguma breve luz.

Relego o *Viajante* ao negrume de uma noite longa não só pela *notte buia* que lhe serviu de inspiração; não apenas pela *notte d’inverno* que lhe emprestou o nome; ainda, não somente pela travessia da *selva oscura*²²⁹ que parece ter sido o seu processo de composição. Faça-o, de

228 DURAS. *Escrever*, p. 31. Grifo no original.

229 Faça referência aos versos iniciais da *Divina comédia* de Dante, em que o poeta, no meio do caminho de sua vida, narrou-se mergulhado no fundo do breu: “A meio caminhar de nossa vida/fui me encontrar em uma selva escura:/Estava a reta minha vida perdida./Ah! Que a tarefa de narrar é dura/essa selva selvagem, rude e forte,/que volve o medo à mente que a figura” (ALIGHIERI. *A divina comédia*, p. 33). Na passagem, a escuridão enreda o seu leitor com discreta imediatez. Até há pouco, era tão óbvia a clareza, eram tão garantidamente óbvias as cores e formas do mundo dos homens. Mas eis que, de pronto, ele vê-se envolto em nada e breu, vê-se enredado por perda e não. Dante, leitor da sombra ao redor, mergulha a palavra no medo de um vazio rude. Encontra no medo, no vazio, a tarefa, o propósito: narrar. Alçar a potência negra da letra ao verso e, no meio do caminho de uma vida, escapar à selva oscura. Descer às profundezas esquecidas do Inferno. Escalar a montanha obtusa do Purgatório. Almejar ao infinito cristalino do Paraíso. Aspirar às estrelas fixas, ao Primum Mobile, ao Empíreo, à luz última que queima e obscurece e cega. E escrever, enfim, a palavra do impossível, a luz de Beatriz. Palavra cujo sorriso

fato, por encontrar no romance de *incipits* uma marca de *explicitis* à sombra, de leituras ausentes, de livros fantasmáticos [***Dobra da dobra***, p. 259]. E dos fantasmas, ausências e sombras é feita a noite, como nos lembra Maurice Blanchot:

Na noite, tudo desapareceu. É a primeira noite. Aí se avizinham a ausência, o silêncio, o repouso, a noite. Aí, a morte apaga o quadro de Alexandre, aí aquele que dorme não o sabe, aquele que morre vai ao encontro de um morrer verdadeiro, aí se realiza e se cumpre a palavra na profundidade silenciosa que a garante como o seu sentido.²³⁰

Quando “tudo desapareceu”, está-se diante da noite vazia. Ausência, silêncio, repouso: o movimento tende à imobilidade; o murmúrio quer-se calado; a presença aproxima-se de seu não. À noite, tudo desapareceu por um instante fugaz. Cada palavra sucumbiu ao nada, cada escrita fez-se letra morta — mas não.

Mas não. Pensemos, por exemplo, em “The pit and the pendulum”, o conto de Poe. Um narrador em primeira pessoa conta-se preso num poço sem luz. Meticuloso, ele faz uma leitura silenciosa da noite que subitamente cai sobre si. Encontra estagnação e silêncio —

não se pode narrar sem alguma opacidade ou aquiescência à escuridão. Para dobrar-se em nome, a letra replica a sombra mesma de que é feita, e se esparrama, opaca, imperfeita, obscura, sobre o branco da página. Lembremos, também, que no canto XXXIII do “Paraíso”, versos 49-57, diante da visão iluminada do Empireo, Dante lamenta a insuficiência da linguagem para enredar a lembrança de uma imagem-afeto fulgurante: “Bernardo, me acenando, me induzia/Ía olhar pra cima, mas eu já fizera/por mim, aquilo que ele me pedia;/que minha vista, pura como já era,/ mais e mais penetrava no fulgor/da Luz Suprema, que por si é vera./Daí a minha visão foi superior/à palavra, que ao seu primor se rende/qual a memória ante o fato maior” (ALIGHIERI. *A divina comédia*, p. 726). Eis a *selva oscura* que atravessa o escritor que compõe um livro decisivamente noturno: mergulhar na profundidade obscura da linguagem e narrar a própria busca por uma palavra que baste; ainda, render o verbo ao primor de uma visão misteriosa — com aquiescência à escuridão, com vontade de luz.

230 BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 177.

“*silence, and stillness, and night were the universe*”²³¹ — e desmaia. Contudo, nem toda maneira de consciência lhe parece perdida, conforme prossegue o relato:

Eu desmaiara; mas ainda assim não direi que toda consciência estava perdida. O que é que dela restava eu não tentarei definir, ou mesmo descrever; mas tudo não estava perdido. No mais profundo sono — não! No delírio — não! No desmaio — não! Na morte — não! Mesmo no tumulto tudo *não está perdido*.²³²

A fim de dar nome à obscura anestesia vivida pelo narrador, Poe escreve, onde traduzimos por “desmaiar”, o verbo *to swoon*. Um termo estranhamente ambivalente: por um lado, evoca a anestesia de todo desmaio; por outro lado, suscita alguma modalidade de experiência extática. E parece haver, de fato, uma maneira de êxtase, por mais que às avessas, no mergulho na noite vivido pelo narrador. Afinal, do fundo do poço do mais profundo sono, ou delírio, ou desmaio, ou morte, Poe afirma a persistência de um resto — de consciência, de pensamento, de alguma medida ínfima de ser, enfim — que rende aquele que viu a noite a uma misteriosa legibilidade do mundo:

231 POE. “The pit and the pendulum”, p.252, que mantive no original por sua singular sonoridade.

232 Traduzi de POE. “The pit and the pendulum”, p.252. O trecho nos coloca duas dificuldades à tradução. A primeira é o verbo *swoon*, discutido logo em seguida no corpo do texto. A segunda é a destacada pelo autor. Poe emprega duas vezes a mesma ordem frasal (“yet all was not lost” e, no desfecho, “even in the grave all *is not lost*”) e diverge da forma corriqueira utilizada no inglês: “not all is lost”. Trata-se de uma ordenação que pode levar a um sutil estranhamento do leitor e que, em português, melhor seria traduzida *ipsis litteris* por “tudo está não perdido”, forma que conduziria a semelhante sensação de paradoxo, mas que acaba por pecar por um excesso de estranheza. Por isso a escolha em traduzi-la por “tudo não está perdido”, forma que também diverge do nosso corriqueiro “nem tudo está perdido”, mas talvez não faça justiça à potência do texto de Poe em inglês. Encontramo-nos aqui com a máxima de Robert Frost — “poetry is what gets lost in translation” — que não ousaremos traduzir.

Aquele que nunca desmaiou [*he who has never swooned*], não é ele que encontra estranhos palácios e rostos selvagememente familiares nos carvões que cintilam; não é ele que contempla, flutuando em pleno ar, as tristes visões que muitos podem não ver; não é ele que sente o perfume de uma flor nova; não é ele cuja mente torna-se perplexa diante do sentido de uma cadência musical que nunca antes lhe chamara a atenção.²³³

Num golpe de escrita após o golpe da noite — ou ainda, numa leitura da noite *après-coup* — Poe dá sinais de encontrar, *de profundis*, a redenção do olhar. A noite não há de abandonar aquele que certa vez lhe fez uma visita, é certo, e o encontro com *la notte buia*, para aquele que lhe alçou ao ponto de palavra (“Quoth the Raven, ‘Nevermore’”),²³⁴ é reeditado, atualizado numa faculdade de estranhamento do familiar, de rendição ao invisível, de aprimoramento dos afetos, de potência de escuta de uma musicalidade outrora silenciosa.

All is not lost. Nem tudo estando perdido na ausência da primeira noite, nem tudo estando perdido na profundidade silenciosa, algo aparece. Assim também escreve Blanchot: “Mas quando tudo desapareceu na noite, ‘tudo desapareceu’ aparece. É a *outra* noite. A noite é o aparecimento de ‘tudo desapareceu’”.²³⁵ A noite vazia em que tudo desapareceu permite àquele que nela mergulhou vislumbrar o aparecimento do desaparecimento mesmo, sentir na carne a presença de cada ausência, ou ainda, ceder às exigências do invisível:

As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia. [...] O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então aquilo que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver. O “fantasma” está lá para desviar e apaziguar o fantasma da noite. Os que creem ver fantasmas são aqueles que não querem ver a noite,

233 Traduzi de POE. “The pit and the pendulum”, p.252.

234 POE. “The Raven”, p. 17.

235 BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 177.

que a preenchem pelo pavor de pequenas imagens, a ocupam e a distraem fixando-a, detendo a oscilação do recomeço eterno.²³⁶

Vê fantasmas aquele que teme não ver a noite. É pelo pavor de pequenas imagens que ele se recusa a ver o invisível. E o invisível está ali: pronto para atrair o olhar, pronto para atíçar a sensibilidade, potente, incessante. A asserção blanchotiana vai no mesmo caminho do conto de Poe: se “tudo desapareceu” à noite, o que aparece é o movimento de desaparecimento. *All is not lost*. Tateando o limiar do abismal (e sendo a maior parte de sua obra um prolongamento desse tatear às escuras),²³⁷ Blanchot vasculha de uma noite a noite, de um vazio o vazio, estendendo seu pensamento e escrita até o ponto em que todo verbo ameaça despencar em estagnação e silêncio. E é nesse ponto de torção da linguagem, no ponto em que a palavra posta em abismo ameaça minimamente positivar o negativo, no ponto em que *algo* aparece mas *algo* é o próprio desaparecimento, no ponto em que a escrita abraça o paradoxo, é nesse ponto que, para Blanchot, para Poe, para aquele que escreve, o mistério invisível se faz pressentir, roçar, tocar na própria invisibilidade. Não sob a forma aparente e delineada dos fantasmas, não à maneira do que outrora se escondia e agora revela-se, mas sob um aspecto sem forma, sem conteúdo, com o odor do “perfume de uma flor nova” ou na “cadência de uma música inaudita”, à maneira de duas forças tão indiscretas quanto urgentes: a inspiração, o desejo.

A inspiração, o movimento que conduz o escritor à obra, e o desejo, aquilo que lhe faz persegui-la a todo custo, são duas forças que se manifestam em igual medida na leitura de Maurice Blanchot do mito de Orfeu. “O olhar de Orfeu”, texto que Blanchot cravou no coração de *O espaço literário* como quem ali situasse seu epicentro vazio, restitui ambos os movimentos, inspiração de obra e desejo de escritura, à noite em que tudo desaparece. “Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre”, escreve o quase-sempre-

236 BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 177.

237 É a impressão que nutre, de fato, a leitura contínua dos volumes de *A conversa infinita*, por exemplo, que margeiam o abismo até um ponto de disjunção em que as palavras caem espaçadamente no texto de “Ausência de livro”, último ensaio da coleção. Cf. BLANCHOT. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*, p. 201-215.

desaparecido escritor. “Mas é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é [...] o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite”.²³⁸

Para um Orfeu que escreve perdido numa noite escura, Eurídice é a possibilidade de um livro extremo: obscuro, tamanha a sombra de seu mistério; estranho, porque radicalmente outro; ilegível, por margear o limiar da linguagem. *Um outro livro que não se lê* e que, por um íterim, faz ao escritor o chamado impossível. Um chamado em direção ao escoadouro da linguagem, à noite das noites, à morte.

E de morte e noite, de fato, canta o mito, e a lei noturna nele atualizada em um “não olhe para trás”. Canta da experiência de uma obscuridade que não deve ser perseguida por heroísmo ou aventura, que não deve ser buscada meramente como vivência *per se*, mas que, ao contrário, deve servir de propósito a algo maior que uma vida.²³⁹ a obra. Ocorre que, como lembra Blanchot ao ler o mito, “a profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra. Resposta capital, inexorável” é a resposta dada a Orfeu que, tentando furtar ao Hades uma porção da noite — a Eurídice morta — para cultivá-la em plena luz do dia, volta seu olhar para trás e perde o que até então quase ganhara.

Ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra; a essência da noite, sob o seu olhar, revela-se como não essencial. Assim traiu ele a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu

238 BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 186.

239 “Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe”, escreveu Blanchot a respeito de Borges. In: BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 137.

rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível [...].²⁴⁰

Se escapasse ao Hades em passos decididos sempre adiante, Orfeu não trairia a lei que lhe vedava voltar com o olhar um passo atrás, mas trairia Eurídice, por desejá-la *não quando estava visível, mas quando estava invisível*; por outro lado, se por um instante Orfeu desse um passo atrás e voltasse o olhar à mulher amada — como o fez —, ele trairia a lei da noite e, igualmente, perderia a imagem em sua visibilidade desejada. Não havia para ele a possibilidade de capturar a noite e torná-la plenamente visível, indissimulada, diante da ordem do dia.²⁴¹ Talvez, por ter sempre sabido da inexorabilidade do seu gesto,

240 BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 187.

241 Calvino também escreveu sua Eurídice. A composição de “A outra Eurídice”, ainda anterior a “Do opaco”, se dá no esteio da elaboração das “cosmicômicas”, breves mitonarrativas escritas a partir de axiomas científicos. A partir da transformação da cosmicômica “O céu de Pedra”, que narra um mundo intraterrestre habitado, o escritor voltou-se sobre o mito de Orfeu para compor um apelo, vindo desse mundo obscuro, pela imagem da mulher de sombra. “Eurídice era uma das nossas”, clama Plutão, o narrador, e “nunca tinha habitado a superfície da Terra antes que Orfeu a raptasse de mim com suas músicas mentirosas”. No mito às avessas, Plutão e Eurídice, desde sempre habitantes da noite do fundo da terra, buscavam seu limite: ora mergulhavam em direção “ao núcleo que serve de núcleo para todo núcleo”, ora flutuavam rumo à superfície estreita da Terra para alcançar o que se colocava para além dela. Ocorria que, a Eurídice, “os lugares fronteiros, as passagens de uma camada terrestre à outra lhe proporcionavam uma tênue vertigem”. Eis que certa ocasião, sob a intensa vertigem de suas “fantasias errantes”, Eurídice, em busca do “teto extremo, ali onde a Terra cessa de ser Terra, onde o dentro todo fica do lado de cá, e do lado de lá há apenas o fora”, foi raptada por Orfeu, que ainda parece manter-lhe cativa com seu canto. Plutão segue obcecado por libertá-la, por “forçar as portas do fora, invadir o exterior com o interior” e, enfim, “salvá-la do inferno daquele ar vibrante, daquele som, daquele canto”, para seguir construindo, com ela, seu mundo harmônico de uma ininterrupta música silenciosa, e “restabelecer o reino dos deuses de dentro, dos deuses que habitam a espessura densa das coisas, agora que os deuses de fora, os deuses dos altos Olimpos deram a vocês tudo o que podiam dar, e está claro que não basta”. Se lermos a versão calviniana do mito face a face ao Orfeu de Blanchot, Eurídice, a obra, aparece como desaparecimento de uma obra igualmente perdida, raptada pelo canto órfico de interrupções e simulacros. Aqui, a escrita, também

Orfeu tenha mergulhado na noite infernal não para capturar seu objeto de desejo nela desaparecido, mas para tentar vislumbrar, da noite, o próprio ato de desaparecimento, encontrar com os olhos o aparecimento do “tudo desapareceu”, ou ainda, “olhar na noite o que a noite dissimula, a *outra noite*, a dissimulação que aparece”.²⁴²

Tal qual o escritor que, mergulhado na *notte buia*, afetado pelo toque débil de *um outro livro que não se lê*, sabe não poder capturá-lo pela palavra, sabe não poder escrevê-lo; sabe que aquele livro impossível está perdido, sabe que, aliás, ele sempre esteve. Entretanto, é desse movimento de perda, é do encontro não do desaparecido, mas do acontecimento do desaparecimento, é desse ponto que — *all is not lost* — qualquer coisa acontece. Nas palavras de Blanchot, a agência da inspiração:

A inspiração seria, pois, esse momento problemático em que a essência da noite converte-se no não essencial, e a intimidade acolhedora da primeira noite, a armadilha enganadora da *outra noite*? Não pode ser de outro modo. [...] O olhar inspirado e proibido condena Orfeu à perda completa, e não somente ele próprio, não somente a seriedade do dia, mas a essência da noite: isso é certo, é sem exceção. A inspiração dita a ruína de Orfeu e a certeza de sua ruína, e não promete, em compensação, o êxito da obra, tal como não afirma na obra o triunfo ideal de Orfeu nem a

disparada pelo desaparecimento, vem *de profundis*, guiada por mãos obscuras e ancestrais que, manipulando a ausência, fazem do ritmo seu apelo. Cf. CALVINO. “A outra Eurídice”. In: *Todas as cosmicômicas*, pp. 357-364.

242 BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 187. Nos escritos de Blanchot, a ideia de “obra” é muito diversa daquela de livro. Não se trata, em medida alguma, de *uma dada obra*, romance, relato ou poema; trata-se, ao contrário, daquele ponto extremo a que o escritor almeja, daquele ponto longínquo, no limiar da linguagem, em que a literatura efetua plenamente seu enigma. De maneira que é ao contemplar a obra — e a sua perda —, ou seja, ao contemplar esse mistério fulcral para onde rema o literário, que o escritor, sob agência da inspiração e do desejo, lança-se a escrever. A obra está perdida, mas o mesmo não é verdadeiro quanto ao livro (por exemplo, *Viajante* de Calvino). A obra não é o livro — ao contrário, ela mais se aproxima, no pensamento blanchotiano, ao Livro: impossível, “feito, sendo”.

sobrevivência de Eurídice. A obra, pela inspiração, está tão comprometida quanto Orfeu está ameaçado. Ela atinge, nesse instante, o seu ponto de extrema incerteza. É por isso que ela resiste, com tanta frequência e tanta força, ao que a inspira. Também é por isso que ela se protege, dizendo a Orfeu: Tu só me conservarás se não a olhares. Mas esse movimento proibido é precisamente o que Orfeu deve realizar a fim de levar a obra além do que a assegura, o que ele só pode realizar esquecendo a obra, no arrebatamento de um desejo que lhe vem da noite, que está ligado à noite como à sua origem. Nesse olhar, a obra está perdida.

Nesse olhar, a obra está perdida. Nesse olhar, o *livro que não se lê* está perdido. No passo atrás dado pelo olhar de Orfeu, passo de inspiração em que o artista buscara a essência da noite em que tudo desaparece (o desaparecimento-mesmo, portanto), ele se depara com um não essencial, *un pas essentiel*, mais bem expresso pela dupla traição de quem tudo perdera, nem seguindo a lei da escuridão, nem recapturando a já-para-sempre-perdida imagem da amada morta. A negação dupla vai de um não a outro, ou ainda, de um *pas* a outro, e bem se prefigura no duplo passo de Orfeu nesse instante, um passo atrás, Eurídice desaparece, outro adiante, Orfeu retorna solitário à superfície do chão, um passo atrás e outro adiante e, de pronto, a obra parece estar perdida. Mas não de todo: mesmo numa noite escura e tempestuosa de inverno, *all is not lost*.

Um passo para frente e outro para trás

Naquele 15 de agosto de 1978, Italo Calvino, às voltas com o longo e sinuoso processo de composição do *Viajante*, escreveu para seu editor. “Meu livro dá um passo para frente e outro para trás, feito a mortalha de Penélope”. Um passo para trás e outro para frente, feito o regresso de Orfeu, e eis Calvino em sua escrita hesitante, ainda às voltas com a sentença inscrita no pôster que primeiro lhe dera a inspiração para o romance, e portanto completamente em dúvida quanto ao seu título, nem *Se um viajante ao cair da noite*, nem *Sob falsos pretextos*, nem

Incipit, nem *Exórdio*, nem noite, nem *incipit*, e a obra posta nesse passo suspenso, e a obra quiçá perdida. A obra talvez perdida, tão perdida quanto Eurídice desse instante de extrema incerteza e indecisão, tão perdida quanto a possibilidade de se produzir qualquer síntese entre aparecimento e desaparecimento, presença e ausência, entre sim e não.

Na escuridão de uma *notte tempestosa*, o escritor encontra-se na suspensão de um entre. Um passo atrás, e ali estaria Eurídice desaparecendo: a obra em sua impossibilidade, em sua proliferação infinita dos signos, em sua dobra magnífica que inclui o universo, o livro-de-todos-os-livros, o livro perdido, o Livro, *um outro livro que não se lê*. Um passo à frente, e ali aquele escritor-Orfeu poderia retornar à tarde acinzentada do mundo do trabalho e dos homens: erigir uma estrutura que comporte um romance de começos; traçar um esquema diurno que inclua o desaparecer em cada noite; renunciar à impossibilidade da obra e escrever não o Livro, mas um livro. Um passo para frente e outro para trás: entre um sentido e outro, na hesitação de um duplo passo — na hesitação de um duplo *pas* —, o escritor pode perceber que, longe de “chegar à constituição de uma significação originária”, longe de chegar ao sentido-dos-sentidos, ao livro-dos livros e, igualmente, longe de renunciar por completo à tarefa impossível da obra, ele pode manter essa suspensão, manipular essa oscilação e, conforme escrevera Jean-Luc Nancy, “*manter o passo do pensamento suspenso sobre esse sentido que já nos tocou*”.²⁴³

Na noite da noite, tudo não está perdido: há a inspiração, há o desejo. É possível que a obra, já perdida em sua impossibilidade, erga qualquer coisa justamente desse intervalo, desse passo suspenso, desse *pas suspendu* do escritor. É possível que, escapando às dialéticas, a obra, ao contrário de se produzir do choque entre a imagem de Eurídice e o

243 Traduzi de NANCY. *El sentido del mundo*, p. 28, grifado no original. Trata-se de um excerto do fragmento *Pas suspendu*, em que Jean-Luc Nancy escreve que, quando se está em busca da coisa-mesma-da linguagem, em busca do sentido do mundo, não se chega ao ponto originário da linguagem, da significação — do Livro, diríamos. A coisa-mesma-da-linguagem, o sentido do mundo, o livro-dos-livros é, ao contrário, o que se vislumbra por uma breve abertura, o que se sente por um resvalo, o que se toca na consistência de um sentido que resiste às granulações significantes, mas não por isso deixa de se fazer sentir em sua suspensão, em sua oscilação, em seu *pas suspendu*. Cf. NANCY. *El sentido del mundo*, p. 28

seu desaparecimento, faça qualquer coisa acontecer desse movimento hesitante, detido, ainda que por um instante somente. É também possível que o escritor preste-se a colocar a ausência em estado de paradoxo, movimentando-a, assim como um Orfeu que, sempre sabendo Eurídice perdida, gerou o movimento que fez aparecer o desaparecimento. É ainda possível que ele, assim como o amante escrito por Roland Barthes, “acuado entre dois tempos” de “um presente insustentável”, preste-se a manipular a ausência: “a ausência dura, preciso suportá-la. Vou portanto *manipulá-la*: transformar a distorção do tempo em vai-e-vem, produzir ritmo, abrir a cena de linguagem”,²⁴⁴ e é então que o escritor-amante-Orfeu pode, um passo atrás e outro adiante, manipular a ausência da noite, produzir da noite um ritmo, abrir da noite a cena de linguagem, escrever, enfim.

A obra está perdida, mas tudo não o está: o *pas* do escritor se vê suspenso num paradoxo em que a única presença é a de um desaparecimento; o escritor se presta então a manipular o insustentável da ausência a fim de produzir um ritmo, abrir a cena de linguagem — escrevendo. Assim como Orfeu que, ao moldar a ausência à sua voz, ao encontrar dela um ritmo, “atinge a origem, consagra o canto”. O canto não surge do desaparecimento, é preciso ressaltar. Para que chegasse até aquele instante de suspensão, Orfeu já cantara para encontrar a noite. Já cantara para buscar Eurídice. Aí se assoma o paradoxo em que, a um só tempo — um tempo ritmado em sua própria suspensão — a obra se perde e a escrita acontece:

Para descer até esse canto, Orfeu já necessitou da potência da arte. Isso quer dizer: somente se escreve se se atinge esse instante ao qual só se pode chegar, entretanto, no espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever, é preciso que já se escreva. Nessa contrariedade, se situam também a essência da escrita, a dificuldade da experiência e o salto da inspiração.²⁴⁵

Mas como escrever se, para fazê-lo, *é preciso que já se escreva*? Como escrever se, desde aquele instante, a obra já estava perdida?

244 BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 39.

245 BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 192.

Como escrever, afinal, se a noite engoliu a obra? Suspensão entre um duplo-não, no espaço aberto entre o duplo-passo de um livro sem nome, Calvino manipula a ausência da noite; um passo para frente, um passo para trás, estende dela um ritmo; faz da noite que lhe inspirou a buscar a obra perdida o canto de sua escrita; abre, na noite, uma cena de linguagem. E então, escreve.

Do opaco, escreve

Na série que até agora percorremos, partimos de uma figura do *Viajante* de Calvino em que encontramos uma cena noturna de escritura, dobrada na sentença que repetimos como refrão: *era una notte buia e tempestosa*; lemos uma carta em que o escritor expressara a Guido Neri a escuridão da longa noite que fora a composição daquele romance; voltamos ao livro que lhe fora imediatamente anterior, o livro do tarô, cujo processo de estruturação tinha sido para seu escritor igualmente neurótico e penoso; lado a lado com Poe, percebemos que, mesmo na noite da noite, nem tudo se perde; compreendemos, com Blanchot e Nancy, o estado de suspensão em que o escritor se coloca quando mergulhado numa densa noite de ausência e não; por fim, apontamos que, desse estado de suspensão, o escritor parece produzir, a partir da ausência de uma noite escura, uma sorte de movimento oscilante pelo qual a obra — *um outro livro que não se lê* — deixa-se tocar por um instante.

Antes de seguir adiante e desdobrar essa fascinante operação que Barthes denominara “manipulação da ausência”, antes disso, mas ainda em busca da imagem de um escritor, ainda em busca de uma possibilidade — escritura —, ainda em busca do *outro livro que não se lê* dobrado no livro, cumpre recordar um misterioso texto de Calvino. Trata-se de “Dall’opaco”, texto publicado na revista *Adelphiana* em 1971,²⁴⁶ alguns anos antes da composição de *Se um viajante numa noite de inverno*. Reproduzido no Brasil como último texto do livro *O caminho de San Giovanni*,²⁴⁷ “Do opaco” é um de seus mais densos

246 CALVINO. “Dall’opaco”, in *Adelphiana*. Milão: Adelphi, 1971.

247 Livro que fora organizado por Ester Calvino e publicado na Itália em 1990, a partir de “uma lista de textos indicados por Calvino, em nota de próprio punho, com o título de ‘Passaggi obbligati’”. No Brasil, foi publicado pela Companhia das Letras em 1995.

escritos. Compõe um simultaneamente breve e vasto esboço de cosmologia a partir da linha do visível de um homem que, do alto de uma varanda, escreve o mundo dado a ver. Acima e abaixo dessa varanda, escreve, há um sem-número de outras varandas com jardineiras abertas à luz do dia; diante dela, a linha azul do mar que se prolonga rumo ao sul; por detrás dela, a linha-norte que encontra os vales em que a obscuridade se espalha sob o oblíquo. Ao longo do que à primeira vista parecia apenas uma pintura textual de uma paisagem (nitidamente inspirada pelas intensas linhas ligurianas),²⁴⁸ à medida que a linha do olhar do escritor se dobra no emaranhado de linhas dobradas e curvadas do universo visto, ela se redobra nas linhas do texto que, embora fragmentado em caixas separadas, alcança alguma continuidade sintática, como se espera de toda linha transtornada pela proximidade de uma inflexão.

Essa impressão de continuidade sintática, inclusive, poderia ser atribuída à única referência notadamente contínua para a linha do olhar do homem que escreve. “Para quem observa parado, o único elemento contínuo é o arco que o sol percorre subindo e descendo da esquerda para a direita, o sol do qual sempre podemos dizer onde está, ainda que não haja sol”,²⁴⁹ embora a projeção desse arco, na mutabilidade dos ciclos do dia e do tempo, incorra numa distribuição (regularmente) variável de porções de luz e sombra no mundo contemplado. Trata-se, como vê aquele que escreve, de um mundo que se assemelha a um “anfiteatro côncavo voltado para o sul”, de maneira “a oferecer o

248 Embora tenha nascido em Cuba, Calvino permitia que se fizesse à sua persona-escritor uma atribuição fictícia: a de ele ter nascido em San Remo, na Liguria, por acreditar que “da vida de um escritor só importa conhecer fatos que sejam relevantes para os seus escritos, em outras palavras, o que é comumente chamado o seu ‘mundo criativo’”, conforme escrevera em carta a estudantes secundaristas em 21 de novembro de 1967. A abrupta geografia e a arquitetura de multiplicidades da região da Liguria — terra natal de seu pai — tiveram, para Calvino, um impacto decisivo na composição de seu multiverso-por-escrever. “Do opaco” é parte de uma série de textos que foram diretamente disparados por aquelas paisagens, como escrevera o próprio Calvino na carta a Guido Neri de 31 de janeiro de 1978, mesma carta em que expõe as dificuldades do processo de composição do *Viajante*. Cf. CALVINO. *Letters 1941-1985*, pp. 333-334; p 482.

249 CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 113.

máximo de sua superfície ao sol”, e que se esforça, na medida do possível, para estender sua região de “‘soalheiro’ — *abrigu*, em dialeto”, para ampliar seus espaços ensolarados. Entretanto, parece resistir e crescer, conforme a linha-norte se afunda em direção ao vale sombrio, o que escritor chama “o opaco” (“*ubago*” no dialeto liguriano), “o lugar em que o sol não bate”.²⁵⁰

Ao confrontar-se com o opaco, a linha do texto curva-se ao “anúncio de que o mundo que estou descrevendo tem um avesso, [...] numa relação diferente com o curso do sol e as dimensões do espaço infinito, sinal de que o mundo pressupõe um resto do mundo”, e o escritor-observador, que agora percebe-se não mais parado confrontando o soalheiro-sul (e portanto deixando de ter como referência a continuidade do arco solar), vê-se “vertiginosamente impelido em direção ao alhures”, num estranho movimento de suspensão *int’ubagu*:

e se, partindo daquela posição inicial, eu considerar as fases sucessivas desse mesmo mim mesmo, cada passo adiante também pode ser um retrocesso, a linha que eu traço vai se envolvendo cada vez mais no opaco, e de nada adianta procurar lembrar em que ponto entrei na sombra, já estava lá desde o começo, de nada adianta buscar no fundo do opaco uma saída para o opaco, agora sei que o único mundo que existe é o opaco e o soalheiro é apenas seu avesso, o soalheiro que opacamente se esforça para multiplicar a si próprio, mas multiplica apenas o avesso do próprio avesso
D’int’ubago, do fundo do opaco eu escrevo [...].²⁵¹

Do fundo do opaco ele escreve, do fundo do mundo ele escreve o mundo ao avesso, já sem saber se o mundo escrito, em que o escritor vê o mundo do soalheiro, é o avesso do fundo do opaco, ou se o opaco é o avesso fundo do mundo a que o escritor-Orfeu desce não para encontrar a obra, mas para perdê-la e, então, já-escrever. Já não importa: importa que, no opaco da noite, “cada passo adiante também pode ser um

250 CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 115.

251 CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 118.

retrocesso”, e mais uma vez se reedita o *pas suspendu* de Calvino, mais uma vez o escritor perde a obra, mais uma vez escreve.

D'int'ubago, Calvino escreve o apelo de uma noite avessa. Do opaco, escreve o avesso do mundo em que o sol se dobra à sombra, mundo avesso em que “cada passo adiante é também um retrocesso”. Do fundo do opaco, tenta escrever *Se um viajante ao cair da noite*, ou *Incipit*, ou *Era uma noite sem lua*, mas seu livro sem nome dá “um passo para frente e outro para trás”. Até que, mais uma vez diante do pôster em que o “maldito Snoopy” escreve *Era uma notte buia e tempestosa*, o *pas suspendu* de Calvino produz ritmo. Agora, ele mesmo escreve “Era uma noite escura e tempestuosa”, como quem manipula a noite. E nesse passo, assim como quando fizera “Do opaco”, Calvino inclui a noite na escrita que dela salta.

Ele dobra a noite. Para então dobrar a dobra.

Dobra a noite quem escreve

À dobra, portanto: até este ponto perseguimos, do gesto do escritor ao encarar a *notte buia*, um ponto de inflexão de sua linguagem; o ponto em que a linha do olhar de Calvino para o pôster do cachorro mitômano dobrou-se na linha escrita que compõe a cena do escritor-outro encarando o mesmo pôster; o ponto em que o passo adiante, o passo para trás do *Viajante* — ponto em que “cada passo adiante é também um retrocesso” — dobrou-se num livro de *incipits* em que a leitura replica o *pas suspendu* em suas interrupções e redobras; o ponto em que a obra perdida dobra a perda da obra no romance; o ponto em que a linha do olhar do narrador de uma ensolarada paisagem liguriana dobra-se à escuridão da sentença “do fundo do opaco, escrevo”; o ponto em que o mito de Orfeu é dobrado na noite do ponto de vista daquele que via na pedra o céu.

Ocorre que esse ponto de inflexão — ponto-dobra — não é um ponto determinável no espaço. Muito além da geometria euclidiana, num espaço puramente conceitual, pensado como espacialidade abstrata em que se desdobram escrita e pensamento, o ponto-dobra, conforme lembra Deleuze, “não é exato”; ao contrário ele ganha, mesmo em termos matemáticos, “um novo estatuto, rigoroso sem ser exato”, um estatuto em que ele deixa de ser a extremidade da linha,

perde exatidão para tornar-se posição, sítio, foco, lugar, lugar de conjunção dos vetores de curvatura, ponto de vista, em resumo. Portanto, o ponto de vista adquire um valor genético: o puro extenso será a continuação ou a difusão do ponto, mas de acordo com as relações de distância que definem o espaço (entre dois pontos quaisquer) como 'lugares de todos os lugares'. Todavia, se o ponto matemático deixa de ser assim a extremidade da linha, para tornar-se intimidade do foco, nem por isso deixa de ser uma 'modalidade'.²⁵²

252 DELEUZE. *A dobra*, p. 46. Na filosofia de Deleuze, a ideia de ponto de vista é tão fundamental à noção de singularidade quanto àquela de campo transcendental. Se o ponto não é exato mas, ao contrário, um "lugar de conjunção dos vetores da curvatura", o ponto de vista que cada singularidade projeta é, igualmente, um lugar de conjunção de múltiplos vetores das curvas que o atravessam. Em *Diferença e repetição*, Deleuze relaciona essa natureza conjuntiva do ponto (ou ainda, foco) ao pensamento das curvas no cálculo diferencial. "Pensamos, notadamente, no papel dos pontos regulares e singulares que entram na determinação completa de uma espécie de curva. Sem dúvida, a especificação dos pontos singulares (por exemplo, colos, nós, focos, centros) só se faz pela forma das curvas integrais que remetem às soluções da equação diferencial. Não deixa de haver uma determinação completa concernente à existência e à repartição desses pontos, determinação que depende de uma instância totalmente distinta: o campo de vetores definido por esta própria equação." E é esse campo de vetores que, para o filósofo, compõe a "nova linguagem" que o romance pós-Joyce encontrou. "Que o romance, notadamente depois de Joyce, tenha encontrado toda uma nova linguagem que se faz ao modo do 'Questionário' ou do 'Inquisitório', que ele tenha apresentado acontecimentos e personagens essencialmente problemáticos, não significa, evidentemente, que não se esteja seguro de nada, não é, evidentemente, a aplicação de um método de dúvida generalizada, não é o signo de um ceticismo moderno, mas, ao contrário, a descoberta do problemático e da questão como horizonte transcendental, como foco transcendental que pertence de maneira 'essencial' aos seres, às coisas, aos acontecimentos" (p. 185). Em outras palavras: em dado ponto da modernidade, uma certa literatura abraça a ideia do singular e do ponto de vista como convergência das curvas da série não para afirmar a primazia de uma dúvida e de um relativismo generalizado, mas para colocar no fulcro uma noção do individual que, longe de reportar à totalidade de

A leitura deleuziana da dobra de Leibniz avizinha-se, aqui, da intimidade do ponto de vista. Dizer que o ponto de vista é o próprio ponto-dobra, contudo, seria uma afirmação grosseira. Para refutá-la, é preciso retomar o trajeto entre inflexão e inclusão que perseguíamos na primeira parte desta tese. Encontramos, da dobra, o que Deleuze denomina sua “causa final”: a inclusão. Afinal, “por que alguma coisa seria dobrada se não fosse para ser envolvida, para ser posta em outra

uma transcendência suposta, evoca o transcendental como foco, constituindo campos que se abrem à imanência. Isso fica ainda mais claro na *Lógica do sentido* quando, escrevendo das singularidades e de sua relação com os processos de individuação, Deleuze afirma que "o que não é nem individual nem pessoal [...] são as emissões de singularidades enquanto se fazem sobre uma superfície inconsciente e gozam de um princípio móvel imanente de auto-unificação por 'distribuição nômade', que se distingue radicalmente das distribuições fixas e sedentárias como condições das sínteses de consciência. As singularidades são os verdadeiros acontecimentos transcendentais: o que Ferlinghetti chama de 'a quarta pessoa do singular'". E mais adiante: “longe de serem individuais ou pessoais, as singularidades presidem à gênese dos indivíduos e das pessoas: elas se repartem em um 'potencial' que não comporta por si mesmo nem Ego (*Moi*) individual, nem Eu (*Je*) pessoal, mas que os produz atualizando-se, efetuando-se, as figuras desta atualização não se parecendo em nada ao potencial efetuado. É somente uma teoria dos pontos singulares que se acha apta a ultrapassar a síntese da pessoa e a análise do indivíduo tais como elas são (ou se fazem) na consciência. Não podemos aceitar a alternativa que compromete inteiramente ao mesmo tempo a psicologia, a cosmologia e a teologia: ou singularidades já tomadas em indivíduos e pessoas ou o abismo indiferenciado. Quando se abre o mundo pululante das singularidades anônimas e nômades, impessoais, pré-individuais, pisamos, afinal, o campo do transcendental". Note-se que, mais uma vez, Deleuze fala em "campo transcendental" e não em "transcendente": porque se as singularidades nômades saltam de uma instância impessoal para atravessar a gênese do indivíduo, esse indivíduo como foco, como campo de convergência, não é mais que abertura e porosidade às infinitas curvas do mundo que ele expressa à sua maneira, e de forma sempre variante e dinâmica. Tal nos parece ser o "ponto de chegada" da filosofia de Deleuze em seu derradeiro texto "A imanência: uma vida...": não haveria um ponto exatamente localizado "fora do mundo" que pautaria suas formas e maneiras de ser — ou seja, um transcendente —, mas tão somente campos transcendentais em que as múltiplas curvas transtornadas por singularidades infinitamente emitidas resvalam umas nas outras numa dança

coisa?”.²⁵³ Agora, cabe indagar em que instância — portanto, em que ponto — essa operação de inclusão se efetua.

Em larga medida, essa instância é a individual, afirma o filósofo²⁵⁴ — ou ainda, em termos mais leibnizianos, a da alma. “*A inflexão é uma idealidade ou virtualidade que só existe atualmente na alma que a envolve*. Assim, é a alma que tem dobras, que está cheia de dobras. As dobras estão na alma e só existem atualmente na alma”. O que uma alma apreende do mundo (a partir de seu ponto de vista), ela inclui, ou seja, envolve numa inflexão; ela dobra. Ainda, “o mundo

incessante, atravessando cada indivíduo como virtualidade pronta a ser atualizada. Ou ainda, nas (últimas) palavras do filósofo: “Uma vida não contém nada mais que virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. Aquilo que chamamos de virtual não é algo ao qual falte realidade, mas que se envolve em um processo de atualização ao seguir o plano que lhe dá sua realidade própria”. Quanto a essa “nova linguagem do romance”, ela jogaria com as possibilidades infinitas desses virtuais que uma vida dobra, inclui. E levaria essas possibilidades ao limite — a uma potência tão próxima da máxima quanto possível. Cf. DELEUZE. *Diferença e repetição*, pp. 169-185; DELEUZE. *Lógica do sentido*, pp. 105-106; DELEUZE. “A imanência: uma vida...”, p. 16.

253 DELEUZE. *A dobra*, p. 44.

254 Muito embora Deleuze tenha utilizado, tanto em suas exposições orais quanto em seus textos escritos, a palavra “sujeito”, trata-se de uma noção que lhe é um tanto estranha. Se, no esteio das reflexões de Leibniz, cada indivíduo é uma mônada; se toda mônada expressa todo o mundo à sua maneira e a partir de um foco ou ponto de vista; e se o que diferencia uma mônada de outra é a porção que ela expressa clara e distintamente, não se pode falar em sujeito, senão em “superjecto”, a soma infinita e infinitesimal de todos os focos e pontos de vista de um indivíduo expressos clara e distintamente, assim como aqueles expressos obscura e confusamente. Conforme escreve Simon O’Sullivan a respeito do tema, o conceito de dobra é a possibilidade encontrada por Deleuze para mergulhar criativamente no indivíduo sem necessariamente estabelecê-lo como sujeito, mas como abertura a formas e maneiras de subjetividades humanas e não-humanas. “Specifically, the concept of the fold allows Deleuze to think creatively about the production of subjectivity, and ultimately about the possibilities for, and production of, non-human forms of subjectivity. In fact, on one level the fold is a critique of typical accounts of subjectivity, that presume a simple interiority and exteriority (appearance and essence, or surface and depth).” SULLIVAN. “Fold”. In: PARR (org.). *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, p. 107.

inteiro é apenas uma virtualidade que só existe atualmente nas dobras da alma que o expressa, alma que opera desdobras interiores pelas quais ela dá a si própria uma representação do mundo incluída”.²⁵⁵ A asserção, que poderia ser acusada de radical idealismo, é parte de uma via de mão dupla. Afinal, segundo a leitura de Leibniz, o mundo inteiro, ao ser escolhido por Deus como “o melhor possível”, também necessitaria de cada alma individual para nelas dobrar-se como virtualidade. Em outras palavras: cada mônada, cada instância individual existe *para o mundo*, de maneira a dobrar certas porções desse mundo (e não das variantes impossíveis) como virtualidade e atualizá-las a partir de um ponto de vista. Essa transformação correlativa, em que o mundo se vê dobrado em cada indivíduo, mas em que cada indivíduo, por sua vez, existe de maneira a tornar esse mundo compossível, faz do sujeito (“aquele que vem ao ponto de vista” para dobrar em si certas coisas do mundo) um *superjecto*, “ao mesmo tempo em que o objeto vem a ser objectil”, escreve Deleuze no esteio de Whitehead.²⁵⁶ Nesse ponto, vemo-nos muito distantes da separação radical entre sujeito e objeto, ou de sujeito-leitor e objeto-livro, destacada no início da primeira parte deste trabalho.

É por isso que, diante desse multissistema de combinatórias, uma outra condição que seria necessária à dobra, à inclusão, à inerência — a clausura — não vem como absurdo impossível. Trata-se da “*condição de clausura ou de fechamento* que Leibniz enuncia em sua fórmula célebre “não há janelas”. Não há janelas na alma individual, senão dobras, e isso se deve à concepção monadológica do mundo resgatada dos neoplatônicos por Leibniz e agora dobrada por Deleuze. “Sabe-se que nome dará Leibniz à alma ou ao sujeito como ponto metafísico: mônada”, e as mônadas definem-se tanto por sua clausura sem janelas quanto pelo fato de expressarem o mundo, ou a série infinita do mundo, a partir de um ponto de vista singular. Expressar o mundo significa, também, ser para o mundo — e é por conta dessa relação biunívoca que a mônada *expressa* o mundo na mesma medida que o *inclui*, dobra:

Na mônada Adão, ele expressa o mundo e ele está para o mundo. Todo o mundo está incluído. Mas vocês se lembram da ideia de Leibniz: como é que

255 Ambas as citações de DELEUZE. *A dobra*, p. 45. Grifo no original.

256 DELEUZE. *A dobra*, p. 40.

dois sujeitos individuais se distinguem se cada um deles expressa o mundo todo? De fato, cada um expressa a totalidade do mundo, mas cada um expressa claramente apenas uma pequena porção do mundo. Sendo então dadas duas noções individuais, ambas expressam o mundo inteiro, mas só expressam claramente uma pequena porção: se tenho minha mônada sem portas nem janelas, cada uma tem uma zona clara que lhe pertence. É assim que se distingue duas mônadas à primeira vista: elas não têm a mesma região de inclusão ou expressão clara que a vizinha. Isto é: você, você e você têm uma pequena zona de expressão clara que não é a mesma que a minha. Então há uma hierarquia de almas: suponhamos que estejamos diante de uma mônada que tenha uma grande região, uma região muito volumosa de expressão clara. Eu diria que ela vale mais, guardadas todas as proporções, do que aquela que tem uma menor; e aperfeiçoar-se, ou seja, fazer filosofia, é aumentar a própria zona de clara expressão.²⁵⁷

Cada mônada, dessa forma, inclui a série infinita do mundo e a expressa de maneira singular. Isso se dá porque, sem portas nem janelas, não há interatuação direta e imediata entre as mônadas. Cada uma dobra o mundo à sua maneira (na mesma medida em que cada mônada inclui e portanto dobra as outras mônadas à sua maneira). Em termos de inclusão e expressão, a diferença se manifesta no ponto de vista: a mônada expressa mais clara e distintamente no (e do) mundo os corpos (ou *objéctes*, ou outras mônadas) que afetam diretamente o seu ponto de vista; por outro lado, expressa mais obscura e confusamente o que não lhe tocou de imediato a superfície dos afetos. Não há, assim, duas mônadas idênticas, porque não há duas mônadas que expressem exatamente a mesma porção clara e distinta e a mesma porção obscura e confusa da série infinita do mundo. E por mais que uma mônada amplie, no curso do tempo, sua zona de expressão clara (o que não exclui a

257 Traduzi da transcrição do curso sobre Leibniz ministrado por Deleuze em St Denis. DELEUZE. *Sur Leibniz*, aula de 20/01/1987, s/p.

possibilidade de aumento da zona escura, embora não o ressalte Deleuze), ela não há de coincidir por completo com qualquer outra.

A diferença entre uma mônada e outra reside, portanto, na forma como ela inclui o mundo, dobra o mundo e na porção de clareza — ou de obscuridade — que ela expressa da série infinita. Tudo se dá, no ponto de vista de um Deleuze que atualiza o de Leibniz, como se cada indivíduo, ou ainda, *superjecto*, carregasse seus quinhões singulares de luz e de escuridão. Muito embora o filósofo francês faça em seu curso uma menção breve à ideia de “aprimoramento” do ponto de vista a partir do alargamento de sua porção de clareza e visibilidade distinta, não se pode afirmar categoricamente que haja, aqui, uma apologia à luminosidade.²⁵⁸ A porção em que a série infinita do mundo é dobrada na mônada de maneira obscura e confusa é, também, distintiva, singular. Agora, interessa-nos essa zona de escuridão. Interessa-nos, de cada mônada, sua noite escura.

Ainda em 1980, na primeira aula do curso sobre Leibniz que ministrara na universidade de Vicennes (o curso seria replicado e atualizado em 1987, já um ano antes da publicação de *A dobra*), Deleuze, sempre em busca de uma clareza quase translúcida quando professor, detalhara o que apreendera como “obscuridade” no vocabulário de Leibniz:

Leibniz: compreendam, cada um de nós expressa a totalidade do mundo, mas o faz obscura e confusamente. Obscura e confusamente — o que isso quer dizer no vocabulário de Leibniz? Quer dizer que o faz com a totalidade do mundo, mas sob a forma de pequenas percepções. As pequenas percepções... seria por acaso Leibniz um dos inventores do cálculo diferencial? Trata-se de percepções infinitamente pequenas, em outros termos, percepções inconscientes. Eu expresso

258 A suspensão de um caráter pretensamente apologético à luminosidade do pensamento da dobra em Deleuze fica mais evidente nas passagens finais d’*A dobra* e do livro *Foucault*, em que entram em cena o impossível e o lado de fora, como possibilidades de uma nova e contemporânea harmonia. Escrevo a partir desses textos mais adiante. Cf. DELEUZE. *Foucault*.

todo o mundo, mas obscuramente e confusamente
— algo assim como um clamor.²⁵⁹

Manifestam-se obscura e confusamente na mônada as percepções “infinitamente pequenas”, ou ainda, as “percepções inconscientes” da série infinita do mundo. Obscura e confusamente expressa-se o ignorado; o não-sabido; o impensado; o desconhecido; o incógnito. De cada mônada, a noite é o desaparecimento de toda verdade, o mistério de todo saber e, no limite, o ponto do fundo do inconsciente em que “tudo desapareceu” evidenciando tão somente o desaparecimento mesmo. Pondo à parte toda tentativa de aniquilamento da noite pela abertura da luminosidade, e pensando aqui na noite perseguida como vontade de obra (para retomar os termos blanchotianos), ou ainda, na noite cuja única luminosidade possível é o *chiaroscuro* de um traço escrito à sombra, vemo-nos novamente diante do mergulho na noite escura efetuado pelo escritor, mergulho na *notte buia* efetuado por Calvino. Mergulho que, como experiência de escritura, avizinha-se a uma profundidade tão próxima à de Blanchot, profundidade sem fundo também buscada por Georges Bataille em *A experiência interior*. Naqueles escritos, a experiência da noite desdobra-se em mistério quando o homem procura voltar-se para os recônditos obscuros da própria morte:

Última possibilidade. Que o não saber seja ainda saber. Eu exploraria a noite! Mas não, é a noite que me explora... A morte apazigua a sede de não-saber. Mas a ausência não é o repouso. Ausência e morte estão em mim sem réplica e me absorvem cruelmente, com certeza.²⁶⁰

“Eu exploraria a noite”, escreve Bataille, mas “é a noite que me explora”. Constrói-se, aqui, uma relação biunívoca entre homem e obscuridade, entre o escritor e o desconhecido, uma relação retorcida em dúvida, em que a sede de não-saber, a vontade de *reductio* do pensamento ao infinito obscuro do mistério, gera o movimento suspenso

259 Traduzi da transcrição do curso sobre Leibniz ministrado por Deleuze em Vincennes. DELEUZE. *Sur Leibniz*, aula de 15/04/1980, s/p.

260 BATAILLE. *A experiência interior*, p. 150.

— quando “a ausência não é o repouso” —, dispara o *pas suspendu* do escritor diante da enormidade de uma noite de inverno.

Diante do desconhecido, ainda, a noite é cena de perda. Perda do visível, conforme canta Poe, mas também perda da obra, como escrevera Blanchot do mito de Orfeu. E o escritor, vendo a obra perdida, mesmo que desejando a enormidade (mais uma vez, enormidade de uma obra “maior que a própria vida”), mergulha no opaco do pensamento. “A noite do não-saber”, escreve Bataille, segue-se à decisão do ensinamento nietzschiano de “não mais querer ser tudo, ser portanto o homem que supera a necessidade que teve de se desviar de si mesmo”.²⁶¹ Perda da obra, perda da obra como mundo, abandono da noite a ser explorada em nome do abandono à própria noite, desvio de si mesmo, mergulho no opaco — tal qual fizera Italo Calvino em “Dall’opaco”:

D’int’ubagu, do fundo do opaco eu escrevo, reconstituindo o mapa de um soalheiro que nada mais é que um inverificável axioma para os cálculos da memória, o lugar geométrico do eu, de um mim mesmo do qual o mim mesmo necessita para se saber mim mesmo, o eu que só serve para que o mundo receba continuamente notícias da existência do mundo, um engenho de que o mundo dispõe para saber se existe.²⁶²

Escrever a noite, escrever o opaco da noite, e encontrar o fundo de um “mim mesmo” que não é mais que o opaco de “mim mesmo” em um mundo que já não se sabe se existe. “Eu exploraria a noite! Mas é a noite que me explora”, replicaria Bataille, que também escrevera, *d’int’ubagu*, da dissolução de limites em que a experiência interior resulta:

A experiência atinge, para terminar, a fusão do objeto e do sujeito, sendo, como sujeito, não-saber, com o objeto, o desconhecido. Ela pode deixar se quebrar sobre isso a agitação da inteligência: fracassos repetidos não a servem

261 BATAILLE. *A experiência interior*, p. 58.

262 CALVINO. *O caminho de San Giovanni*, p. 118.

menos que a docilidade última que é de se esperar.²⁶³

Da “fusão de sujeito, não saber” e o “objeto, o desconhecido”, ou ainda, da interpelação de obscuridades do encontro de um superjecto-escritor com a objectil-noite-escura, eis a experiência de escritura. Experiência do escritor que, diante da *notte buia*, experimentou a “agitação da inteligência”, ou, em termos blanchotianos, a inspiração e o desejo. Abatem-se sobre ele os “fracassos repetidos” de quem, mergulhado na noite, perdeu a obra, suspendeu seus passos, um adiante, um para trás, para enfim encontrar qualquer “docilidade última”, para enfim escrever.

Para enfim escrever a noite. Escrever a noite escura e tempestuosa como quem lhe admirasse em um pôster. Escrever um viajante numa noite de inverno como quem, desejando da escrita o *incipit*, buscasse o termo de seu começo obscuro. Escrever a noite, por fim, incluindo a noite na própria escrita, *dobrando a noite* em sua obscuridade, tornando-lhe virtual e prestes a se atualizar no desdobrar de cada leitura de *una notte buia de inverno*.

Numa noite de inverno, o escritor Sillas Flannery encara o pôster em que o cachorrinho Snoopy datilografa “*it was a dark storm night*”, e a sentença lhe abre *il passaggio da un mondo all'altro*, e de um tempo ao outro, ele começa a escrever (a leitura d)a noite, ele dobra a noite e inclui a dobra da noite na dobra de seu livro ainda por vir.

Ou ainda,²⁶⁴ do fundo do opaco, Calvino encara o pôster em que o cachorrinho datilografa “*era una notte buia e tempestosa*” e a sentença lhe carrega *dal tempo e spazio del qui e ora al tempo e spazio della pagina scritta*, e de um mundo a outro, ele começa a escrever o escritor Silas Flannery que encara o pôster em que o cachorrinho Snoopy datilografa “*it was a dark storm night*”, ele começa a escrever a escritura da (leitura da) noite, ele dobra a dobra da noite e inclui a dobra da dobra da noite na dobra de seu livro ainda por vir, livro do livro, dobra da dobra. Ou ainda, dobra a noite quem escreve, e Calvino começa a

263 BATAILLE. *A experiência interior*, p. 39.

264 A expressão ecoa a fórmula calviniana (ou ainda: deleuziana, ou ainda: leibniziana) de possibilidades (“ou então:”) que toma lugar no diário de Flannery. CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 177-180.

escrever Flannery que começa a escrever o *Viajante*, mas para começar a escrever, há que se escrever o começo — e como começar, afinal?

Como começar a escrever,

se escrever não combina com começo? Como começar, enfim, se o começo quer-se desde já acabado? Como começar um livro, se o livro demanda que a dobra se feche?

A forma do códice parece exigir, como já abordamos, que a escrita chegue ao termo de uma totalidade esperada. Fechada, a dobra do livro apresenta sua externalidade imediata: a de uma porção de linguagem encerrada entre duas lâminas, a de uma infinitude do possível retida sob sua própria clausura. Na apresentação de um livro fechado, também “não há janelas”; é preciso desdobrar a dobra, é preciso mergulhar no fluxo da escrita interrompido pelo encerramento das capas para encontrar suas inflexões e aberturas, para se deparar com seus abismos escondidos, para perseguir, do livro, a linha de fuga.

Se o destino da escrita é o livro, se a escrita, arte sem finalidade, não cessa de perseguir a maneira pela qual ela se redobrará para desembocar num livro, a externalidade enclausurada apresentada pela dobra não deixa de ser também sua lei — “a *lei* do livro”, para usar a fórmula de Maurice Blanchot, que antepõe o fim ao começo da escrita, que atenta para a externalidade fechada do livro ainda antes que ele comece. “O que incita a escrever, quando o tempo do livro determinado pela relação começo-fim, o espaço do livro determinado pelo desdobramento a partir de um centro, ele próprio concebido como busca de uma origem”. Entre o branco da página que se abre numa noite escura (em que Calvino começa a escrever Flannery que deseja escrever um romance de começos) e o obscuro fim do livro (não seu desfecho, mas sua chegada a termo na clausura de uma dobra que lhe apresenta sob o semblante de uma totalidade encerrada), há um intervalo que incita à escrita, que coloca o centro suposto da dobra do livro em questão, mas que não deixa de evocá-lo como começo do começo, como princípio de escritura, como origem perseguida. “Quando começamos a escrever, não começamos ou não escrevemos: escrever não combina

com começo”,²⁶⁵ escreve Blanchot. Escrever, ou ainda, não-começar, é gesto que deseja o fim na mesma medida em que busca o inalcançável da origem.

Disso já nos deu notícia o insolúvel paradoxo de seu Orfeu, que ao descer à profundidade da noite para dela alcançar a origem, não encontra tão somente a noite, mas *a outra noite*, a noite da noite em que só aparece o desaparecimento, a noite da noite em que Eurídice, a obra, apresenta-se unicamente como potência evanescente. Contudo, na suspensão de seu passo, na suspensão de um *pas*, Orfeu canta a noite, dobra a noite em seu cantar e, nos termos blanchotianos, “atinge a origem, consagra o canto”.²⁶⁶ Quando atingir a origem é precisamente perdê-la, quando perder a obra é alçá-la à escrita, escrever é não-começar, mas tão logo já-escrever e já-ter-escrito. E a origem, na impossibilidade do encontro do ponto em que começa o começo, sempre mais aquém de todo princípio, sempre ainda antes, sempre mais além de todo desfecho, sempre ainda depois, alça-se ao espaço enigmático entre o devir e a desapareição. Afinal, para recuperar uma já exausta passagem do *Trauerspiel* de Walter Benjamin, “a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). ‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer”.²⁶⁷ Quando a origem não é gênese — mas uma emergência terceira entre devir e desaparecer — escrever, “consagrar o canto”, “atingir a origem” não combina mesmo com começo.²⁶⁸

265 Todas as citações no parágrafo de BLANCHOT. “A ausência de livro”. In: *A conversa infinita* 3, pp. 205-206.

266 BLANCHOT. “O olhar de Orfeu”. In: *O espaço literário*, p. 192.

267 BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 34. Georges Didi-Huberman, ao debruçar-se sobre a passagem de Benjamin e procurar ligá-la à noção de imagem dialética, destaca da ideia benjaminiana de origem a proximidade à *différance* de Derrida. “É preciso precaver-se de toda acepção trivial quanto a essa “origem”: só a nomeio assim porque ela já é desdobrada, justamente, ou *différente*”. In: DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 170.

268 Ou ainda, “a origem não é o começo; entre os dois, há um intervalo e mesmo uma incerteza”. BLANCHOT. “O fim do herói”. In: *A conversa infinita*, vol. 3, p. 127.

Nem começo nem fim, nem gênese nem apoteose, terceira e emergente, a origem é *sempre antes*, é a outra noite escura antes de toda luminosidade, é *sempre depois*, é a outra noite silenciosa após o canto. *Pas en avant, pas en arrière*: “consagrar o canto, atingir a origem”, tal qual o feito de Orfeu narrado por Blanchot, implica abrir-se a uma alteridade radical — à noite, ao delírio, à morte — que escancara aquele que escreve, e que até então quase tudo perdera, a uma experiência de dispersão das cronologias. Experiência também escrita por Michel Foucault:

O originário no homem é aquilo que, desde o início, o articula com outra coisa que não ele próprio; é aquilo que introduz na sua experiência conteúdos e formas mais antigas do que ele e que ele não domina; é aquilo que, ligando-o a cronologias múltiplas, entrecruzadas, frequentemente irredutíveis umas às outras, o dispersa através do tempo e o expõe em meio à duração das coisas.²⁶⁹

Orfeu, o escritor, busca do originário a palavra, palavra que lhe dispersa através do tempo, palavra que lhe expõe em meio à duração das coisas. Busca a experiência original, experiência limite, “experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido”.²⁷⁰ Diante do iminência do desconhecido, e do abandono de si a que o desconhecido impele, ele escreve.

Escreve como escreve Calvino, que dobrou a noite, que incluiu a noite na escrita dobrada em livro e, um passo adiante, dobrou a dobra, incluiu a noite dobrada em escrita dobrada em livro nas mãos de um escritor-outro. Na dobra do livro, é Silas Flannery o escritor atormentado a encarar o pôster em que Snoopy escreve uma noite escura e tempestuosa. Obseda-lhe a suposta facilidade de acesso de um mundo

269 FOUCAULT. “O homem e seus duplos”, p. 457.

270 Blanchot, ao debruçar-se sobre *A experiência interior* de Georges Bataille, emprega os termos “experiência original” e “experiência limite” para referir-se à dispersão radical escrita pelo amigo. BLANCHOT. *A conversa infinita 2: a experiência limite*, p. 187.

ao outro colocado pelo *incipit* impessoal: basta ler a sentença para que outro espaço-tempo se desdobre deste a partir da letra obscura. Ou ao menos ameace fazê-lo. Flannery lembra que, das mãos do cachorrinho mitômano, nada se seguiu ao exórdio repetido a esmo. Eis o esgotamento do *fiat tenebrae* que obceca o escritor no espelho. Para aquele-que-lê, “talvez a intensidade de sua leitura seja tamanha que ele já no início aspira toda a substância do romance, de modo que não sobra nada para o resto”. Talvez ele evoque uma potência tamanha que tudo se esgote logo em seguida. Feito um incêndio num telhado de palha: intensidade extrema, imensa brevidade.

Flannery, o escritor dobrado no livro, recorda que a atividade de escrita por vezes incorre nesses fogos de palha. Está ali no diário: “comigo isso acontece escrevendo: faz algum tempo, todo romance que me ponho a escrever se esgota pouco depois do início, como se ali eu já houvesse dito tudo o que vinha para dizer”.²⁷¹ Mas ainda falta muito a dizer. Ainda falta muito a alcançar, quando tudo está alcançado. Ainda falta muito a conhecer, quando tudo está conhecido. Falta o inacessível. Falta o desconhecido. É o que falta ao nosso dobrado escritor: o que veio antes [***Dobra da dobra*, p. 276**]. Ainda antes do começo emulado pelo *incipit* de Bulwer-Lytton. Ainda antes de todo verbo. Ainda antes de toda palavra.

Contudo, *en archē ēn ho Logos*, inscreve-se o verbo dobrado nas mais antigas dobras, nos mais antigos códices. “No princípio era a Palavra, e a Palavra estava junto de Deus”. No princípio era a Palavra, o princípio é a palavra: mas o escritor busca, com sua palavra, retornar na série até a palavra do princípio, e quiçá ainda antes, rumo à palavra mais próxima à não-palavra antes da Palavra, retornar à não-palavra antes de Deus. Busca capturar o ilegível, o antes-da-palavra-antes-de-Deus, busca a experiência original das trevas, da *selva oscura*, da *notte buia*, da *notte d’inverno*, talvez para não mais dizer o já dito, para não mais pensar o já pensado, para não mais incorrer na eterna repetição do mesmo.

271 Ambas as citações de CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 202.

O mesmo, de novo?

Mas já-dito, já-pensado, sempre-começado é o mundo. Eis a problemática do Eterno Retorno: quando tudo torna a já-ser, não há começo que não tenha começado: não há *big bang* senão nos livros [*Após a primeira dobra*, p. 235].

Passemos de um escritor atormentado a outro: recordemos a aterradora visão do eterno retorno do Mesmo de Louis Auguste Blanqui, aquele que imaginou o inferno de um mundo em que novo é nada. Eis um trecho de sua escrita cosmológica, citado nas *Passagens* de Walter Benjamin:

Todo ser humano é, pois, eterno em cada um dos segundos de sua existência. O que escrevo neste momento, numa cela do Fort du Taureau, eu o escrevi e o escreverei por toda a eternidade, à mesa, com uma pena, vestido como estou agora, em circunstâncias inteiramente semelhantes. Assim para cada um. Todas essas terras se abismam, uma após a outra, nas chamas renovadoras, para delas renascer e recair ainda, escoamento monótono de uma ampulheta que se vira e se esvazia eternamente a si mesma. Trata-se do novo sempre velho, e do velho sempre novo.²⁷²

Blanqui escrevera *L'Éternité par les astres*, uma cosmologia impressionante, durante os longos anos de encarceramento que se seguiram à sua condenação em 1848.²⁷³ Ali, na clausura sem janelas, escreveu palavras igualmente enclausuradas: encontrou a eternidade do homem em cada segundo, marcada pela permanência dos gestos de sua pena. Naquele fascinante esforço cosmológico, Blanqui escreve um universo que é majoritariamente marcado por repetições. Nele, cada planeta é idêntico a outro, com seus mares e marujos, com seus desertos e ermitãos, com suas celas e escritores — exceto por *uma coisa*, um traço ínfimo de diferença, e mais nada. O que há é um “escoamento monótono de uma ampulheta que se vira e se esvazia eternamente a si

272 BLANQUI apud BENJAMIN. *Passagens*, p. 154.

273 Cf. a biografia de Blanqui, escrita por Gustave Geffroy e publicada em 1897 em Paris. GEFFROY. *L'Enfermé*.

mesma”. E se somos, tais quais aquele escritor, enclausurados no tédio de um tempo “que se vira e se esvazia eternamente”, melhor faríamos em abandonar toda ideia de um tempo ultrapassado, imobilizado pela narrativa — história; melhor faríamos em abortar a esperança de tempos vindouros, celebrados pela evolução da técnica — progresso. Pois tudo, da gênese ao apocalipse, é repetição e acontece, nalgum lugar, *bem agora*.

Na hora presente, a vida inteira de nosso planeta, do nascimento à morte, é vivida em parte aqui e em parte lá, dia a dia, em miríades de astros-irmãos, com todos os seus crimes e suas desgraças. O que chamamos de progresso está enclausurado em cada terra e desaparece com ela. Sempre e em todo lugar, no campo terrestre, o mesmo drama, o mesmo cenário, sobre o mesmo palco estreito uma humanidade barulhenta, enfatuada de sua grandeza, acreditando ser o universo e vivendo em sua prisão como numa imensidão, para logo desaparecer com o globo que carregou com o mais profundo desprezo o fardo de seu orgulho. Mesma monotonia, mesmo imobilismo nos astros estrangeiros. O universo repete, sem fim, e patina no mesmo lugar.²⁷⁴

Na eternidade dos astros contemplada por Blanqui, tudo já foi escrito, tudo já foi dito, tudo já foi feito. “O universo repete, sem fim, e patina no mesmo lugar”: seríamos todos prisioneiros daquela ampulheta que, em seu movimento entediante, há de repetir a série de mesmos: mesmo drama, mesmo cenário, mesmo palco, mesma monotonia, mesmo imobilismo, mesmo lugar.

Walter Benjamin destacara diversos excertos da cosmologia de Blanqui em seu livro das *Passagens* no que veio a ser, na edição organizada por Rolf Tiedermann, o verbete do Tédio. Não foi por acaso: Benjamin encontrara, naquela cosmologia enclausurada, “um exemplo fundamental da história primeva do século XIX”.²⁷⁵ Mas não se trata da reedição de uma história primordial ou originária reencenada naquele

274 BLANQUI apud BENJAMIN. *Passagens*, p. 155.

275 BENJAMIN. *Passagens*, p. 159.

século netuniano — nada seria menos benjaminiano que tal idéia. Ao contrário, o que o pensador da modernidade encontra naquele texto de clausuras é “uma forma na qual toda a história primeva se reagrupa de maneira nova em imagens que pertencem àquele século”: uma *imagem dialética*, em que “o ocorrido de determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’”.²⁷⁶

O ocorrido em questão era justamente aquele texto que escrevia o enclausuramento num tempo universal cuja lei seria a repetição: um texto que, como lembra Benjamin, fazia repetir uma consciência histórica mítica (“mítica porque não reflete”, anota), “ocorrida desde sempre”, em que a vida quer-se encerrada num “círculo encantado” de que não há escapatória.²⁷⁷ Para o historiador materialista, tratava-se de um caso exemplar do *mal du siècle* oitocentista, em que o tédio, ou ainda, o afundamento nas clausuras de um tempo cíclico — mítico —

276 BENJAMIN. *Passagens*, p 505-506. As citações referem-se a dois fragmentos das *Passagens* de outro verbete — Teoria do conhecimento, teoria do progresso — em que Benjamin retoma e problematiza a concepção de “história primeva” que empregara ao se referir à cosmologia de Blanqui. No emaranhado complexo de excertos e recortes que compõe o livro das *Passagens*, é preciso estar atento às confluências e dissonâncias das citações aos cortes críticos colocados por Benjamin. Em Blanqui, Benjamin encontra reverberações de sua crítica às ideias de “superação”, “novidade” e “progresso” (crítica cravada em suas célebres teses sobre o conceito de História). Entretanto, a concepção blanquiana de “eterno retorno” como clausura de repetição do mesmo não é a mesma do pensador das imagens dialéticas. Para Benjamin, tal concepção profundamente niilista do eterno retorno não é senão a antinomia radical da crença no progresso. “São antinomias indissolúveis a partir das quais deve ser desenvolvido o conceito dialético do tempo histórico”, escreve. É esse o conceito buscado pelo arquiteto das *Passagens*. In: BENJAMIN. *Passagens*, p. 159. Quanto ao conceito de imagem dialética, ele é habilmente desdobrado por Didi-Huberman a partir de uma revisitação da ideia de origem no *Trauerspiel* benjaminiano, para ser então entendido como uma “imagem condensada” de eclosões e destruições dos vestígios da narrativa histórica. Na leitura de Didi-Huberman, trata-se de uma noção que “não mais busca reproduzir o passado, representá-lo”, mas que, “num único lance, o produzirá, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados”, não num gesto de abandono ou superação da dualidade crença-tautologia, mas no acolhimento do mito e da modernidade como duas faces da mesma moeda. Cf. DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, pp. 174-181.

277 BENJAMIN. *Passagens*, p. 159

eram a contraparte à vontade de progresso e de desenvolvimento maquínico que atravessou (e ainda atravessa) a modernidade. Visto à contraluz do pensamento benjaminiano, o esforço cosmológico de Blanqui nos leva a uma ideia do eterno retorno que é tão fascinante quanto terrível. Naqueles escritos, diante da enormidade das engrenagens da repetição universal, a diferença ocupa um espaço ínfimo, infinitesimal, unicamente garantindo uma multiplicidade aterradora a partir de variações praticamente imperceptíveis.

Não é, entretanto, a concepção que encontramos a partir da leitura da figura do *Viajante* de que partimos. Voltemos à imagem daquele atormentado escritor que sofre para vencer a primeira sentença do romance, que tenta a todo custo ir além do *incipit*. O que lhe atormenta é o Mesmo: o já dito, o já escrito, o já pensado. Entretanto, é justamente o vazio de sua *notte buia* o que lhe impele à diferença, à escritura, à dobra e, enfim, ao livro. Ao término de seu diário, Flannery decide-se a escrever o livro. Em igual medida, Calvino também o faz: escreve um livro-de-livros a partir daquela mesma sentença nele dobrada. Se ele atravessa o tormento e escreve, se ele passa entre o já dito, o já escrito e ainda diz, e ainda escreve, o que retorna, senão o Mesmo, afinal?

Busquemos da ideia de eterno retorno um outro desenvolvimento, desta vez, realizado por um Deleuze leitor de Nietzsche, num longo e esclarecedor trecho de *Diferença e repetição*:

O eterno retorno não pode significar o retorno do idêntico, pois ele supõe, ao contrário, um mundo (o da vontade de potência) em que todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas. Retornar é o ser, mas somente o ser do devir. O eterno retorno não faz “o mesmo” retornar, mas o retornar constitui o único Mesmo do que devem. Retornar é o devir-idêntico do próprio devir. Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente, que gira em torno do diferente. Tal identidade, produzida pela diferença, é determinada como “repetição”. Do mesmo modo, a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente. Mas este pensamento já não é de modo algum uma representação teórica: ele

opera praticamente uma seleção das diferenças segundo sua capacidade de produzir, isto é, de retornar ou de suportar a prova do eterno retorno. O caráter seletivo do eterno retorno aparece nitidamente na idéia de Nietzsche: o que retorna não é o Todo, o Mesmo ou a identidade prévia em geral. Não é nem mesmo o pequeno ou o grande como partes do todo ou como elementos do mesmo. Só as formas extremas retornam — aquelas que, pequenas ou grandes, se desenrolam no limite e vão até o extremo da potência, transformando-se e passando umas nas outras. Só retorna o que é extremo, excessivo, o que passa no outro e se torna idêntico.²⁷⁸

Na concepção deleuziana do eterno retorno, longe do enclausurado tormento dos escritos de Blanqui, encontramos a alegria da diferença. Não se trata, aqui, do eterno retorno do Mesmo: trata-se, bem ao contrário, do eterno retorno *como o Mesmo*. É o retorno que reincide, é a repetição que repete, mas o faz para dar lugar à diferença como possibilidade — como potência. “A repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente”, escreve Deleuze, e aqui vemos a tônica do conceito radicalmente deslocada. O devir da diferença é a potência de transformação e metamorfose da vida. A cada vez que a diferença devem, a vida se torna outra que não ela mesma, porque a vida, afinal, é diferença. Na vida, portanto, retorna a repetição da diferença — e ela há de retornar eternamente.

Ao flexionar o conceito a partir da leitura de Nietzsche — ao dobrá-lo, portanto —, Deleuze aborda o que chama um “caráter seletivo” do eterno retorno. É um processo complexo, analisado e descrito com fôlego ao longo de todo o desenvolvimento de *Diferença e repetição*, e que aqui pensaremos tão somente por sua ponta: a afirmação de que “só retorna o que é extremo, excessivo, o que passa no outro e se torna idêntico”. Tal afirmação reporta-se à noção deleuziana de limite. Para o filósofo, o limite não é o cerco em que as formas se detêm na série mas, ao contrário, o extremo em que elas ganham o máximo de potência.²⁷⁹ Numa série, cada singular diferencia-se por sua quantidade de potência. Chega ao limite, ao extremo, o que chega à

278 DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 49.

potência máxima: à maior potencialidade de transformação e metamorfose, ou seja, ao ponto em que a própria ideia de diferença será posta à prova e cada coisa pode tornar-se idêntica a outra, ou ainda, tornar-se radicalmente outra. E são essas formas que chegam ao limite, aquelas que “vão até o extremo da potência”, aquelas que desafiam por sua radicalidade, são elas que retornam. E o fazem porque, em comunhão no extremo, tornam-se as mesmas: “passam nas outras”.

É a redenção da prisão blanquiana: a ideia de que a vida, de que “a vida inteira em nosso planeta” é sempre atravessada pela diferença. São diferenças e diferenciações por todos os lados. Contudo, aquelas que levam sua potencialidade de metamorfose ao extremo, as que chegam o limite alcançam a identidade à outra; entram “em comunicação num Ser igual e comum”,²⁸⁰ logo, retornam. “O eterno retorno é a potência do Ser”, conclui Deleuze.²⁸¹

Carregando essa inspiradora ideia do eterno retorno, voltemos ao nosso (à sua maneira enclausurado) escritor. Voltemos a Calvino em sua *notte buia*, ou ainda, à sua imagem dobrada em Silas Flannery. Diante da sentença de Bulwer-Lytton repetida em diferença pelo cachorrinho Snoopy, o escritor é atirado à mais densa noite de sua escrita: a sensação de esgotamento das possibilidades de narrar ainda no *incipit*, o temor de não poder dizer quando tudo já foi dito, o medo de não mais poder escrever quando tudo já foi escrito. Em certo ponto do diário, Flannery narra-se copiando as primeiras sentenças de um romance de Dostoiévski. Frase após frase, ele não abandona o gesto porque é tomado de prazer. E anota:

Detenho-me antes de sucumbir à tentação de copiar todo o *Crime e castigo*. Por um instante, pensei compreender qual deve ser o sentido e o encanto de uma vocação até agora inconcebível

279 A partir de uma densa elaboração a partir do pensamento de Leibniz e do cálculo diferencial, Deleuze chega à formulação de que “O limite é a potência do contínuo, como a continuidade é a potência dos próprios limites”. Pensado dessa maneira, o limite deixa de ser entendido como o (temido) ponto em que se estanca o movimento do pensamento, para ser compreendido como aquele em que o pensamento alcança sua potência máxima, extrema. (DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 55).

280 DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 49.

281 DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 72.

para mim: a de copista. O copista vivia simultaneamente em duas dimensões temporais, a da leitura e a da escrita: podia escrever sem a angústia do vazio que se abre da pena; ler sem a angústia de que seu próprio ato não se concretize em algum objeto material.²⁸²

Por pouco, o escritor não reedita o gesto de Pierre Menard. Por pouco, ele não se entrega ao gesto de cópia, àquele de levar ao máximo a repetição, para ali mesmo viver à diferença da escrita. À diferença dela: porque escrever, escrever de fato, é fazê-lo com e apesar da angústia do vazio, da folha em branco. Escrever, escrever de fato, é dançar ao lado do abismo. E fazê-lo parceiro da dança. Aquele que se entrega ao gesto de cópia vive, ainda que brevemente, na dimensão da escrita. Sente o fluxo de linguagem, saído de outro livro, atravessar-lhe o corpo e passar às mãos. Vê, na folha que se preenche, cada palavra fazer corpo. Mas falta-lhe o temor do vazio da página: o de não saber como prosseguir, o de perder aquele fluxo, ou perder-se nele. Falta-lhe a angústia do vazio. Falta-lhe o abismo, a noite da noite em que *all is not lost*, e o que dela devem, a inspiração, o desejo, desejo por escrever um outro livro, um livro diferente. Falta ao copista o *desejo por diferença*.

E o escritor, aquele que escreve de fato — ou ao menos deseja fazê-lo — é o que, dançando com o abismo, rende-se a esse desejo. Escrever, mas escrever um livro diferente. Escrever, mas fazer outro livro. Numa noite escura e tempestuosa, diante do começo do livro, ele deseja um livro outro. É então que, nessa *quête pour différence*, na noite da noite, o desejo o conduz, por um resvalo, ao extremo: a um livro *totalmente outro*, um livro que leve a diferença ao máximo, que surja em sua alteridade radical, um livro-limite, que possa metamorfosear-se em cada outro, que possa tornar-se radicalmente outro, ou ainda, o livro que incluía todos os outros livros, o livro-dos-livros, extremo, impossível, inatingível e, enfim, ilegível. Lembremos o que escrevera Deleuze: “só as formas extremas retornam — aquelas que, pequenas ou grandes, se desenrolam no limite e vão até o extremo da potência”. É isso que, para o escritor atormentado, devem como eterna repetição. Essa imagem, esse tormento, essa dobra sombria: *um outro livro que não se lê*. Em certo ponto, Flannery se indaga: “por que não reconhecer que minha

282 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 182.

insatisfação revela uma ambição desmedida, talvez um delírio megalômano?”²⁸³ Delírio megalômano, ambição desmedida: diante do abismo, diante do precipício da linguagem, diante do limite da linguagem que é também sua máxima potência, o escritor afirma a ambição por encontrá-lo pela palavra, por alçar a própria palavra a uma anterioridade que roce na palavra do princípio — e do precipício — que roce nesse livro impossível e ilegível; que toque “o ser que se anuncia no ilegível”, como escrevera Derrida, ser além do racional e do irracional, “além destas categorias”, “além do seu próprio nome ao escrever-se”.²⁸⁴ Tão outro, tão radicalmente outro, esse livro “tarda tal como é, um escoadouro, indiferente, onde se esvazia o outro...”.²⁸⁵ Tamanho o seu potencial de diferença, tamanha a sua possibilidade de ser sempre-outro, e de esvaziar o outro, o livro é indiferente.

Extremo, ilegível, sempre-outro, indiferente: a imagem misteriosa do *outro livro que não se lê* é o que, para o escritor atormentado, para o escritor de fato, devem a cada noite. E essa imagem, esse livro se repete, eterno, incessante, “feito, sendo”.²⁸⁶

Diante da potência extrema da diferença que se faz repetir, diante de um outro livro que não se lê: ali começa a escritura.

283 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 185.

284 DERRIDA. *A escritura e a diferença*, pp. 107-108.

285 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 172.

286 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 173.

Entre o escrito e o não escrito, o escritor

Voltemos ao diário de Flannery:

Às vezes penso no assunto do livro a ser escrito como algo que já existe: pensamentos já pensados, diálogos já proferidos, histórias já ocorridas, lugares e ambientes já vistos; o livro não deveria ser outra coisa senão o equivalente do mundo não escrito traduzido em escrita. Outras vezes, ao contrário, creio compreender que entre o livro a ser escrito e as coisas que já existem não pode haver mais que uma espécie de complementaridade: o livro deveria ser a contraparte escrita do mundo não escrito; sua matéria deveria ser aquilo que não existe nem poderia existir, exceto quando for escrito, e do qual se experimenta obscuramente a falta em sua própria incompletude.

Vejo que, de um modo ou de outro, continuo a girar em torno da ideia de uma interdependência entre o mundo não escrito e o mundo que eu deveria escrever. É por isso que escrever representa para mim uma operação de tal peso que me esmaga.²⁸⁷

Flannery, o escritor dobrado no livro, afirma o peso esmagador da operação de escritura. Por um lado, pensa em fazer um livro que não seja mais que a repetição do já-dito, do já-ocorrido, do já-visto, mas ainda não escrito, ainda por dobrar e “traduzir em escrita”. Por outro lado, deseja que o livro se dobre à diferença do mundo não escrito que o rodeia; que seja uma contraparte escrita do que ainda não chegou à palavra, do inexistente, do impossível, do obscuro, da *notte buia*. Entre as duas possibilidades, uma constante: o retorno de uma vontade de diferença que se repete na dualidade escrito/não escrito, o retorno do livro que não se lê, que lhe atija o desejo, e simultaneamente recai com peso estrondoso sobre o atormentado escritor.

287 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 176.

Passemos do escritor dobrado no livro àquele que dobrou a dobra: se a personagem Flannery afirma não escapar à interdependência dual entre mundo escrito e mundo não escrito, Calvino, seu escritor, também afirmara estar às voltas com a mesma questão. Na conferência “Mundo escrito e mundo não escrito”, lida por Calvino na Universidade de Nova Iorque em 1983, ele delimita com maior precisão as fronteiras do que entende como o mundo do escritor e o mundo “fora dele”.²⁸⁸ Entende por mundo escrito aquele atravessado pelos discursos, argumentos, placas de sinalização, documentos, legendas e toda sorte de palavra; por mundo não-escrito, “aquele que costumamos chamar *o mundo*, feito de três dimensões, cinco sentidos, povoado por bilhões de nossos semelhantes”, ou seja, o mundo em que a experiência direta, não mediada pela linguagem, resta como possibilidade.²⁸⁹ Um mundo que ele vê em franco declínio diante da proliferação obsediante de livros e telas e textos.

Mas um mundo que, malgrado cada palavra que ameaça a todo tempo escrevê-lo, parece resistir a toda tentativa de compreensão e domínio. Para Calvino, o mundo não escrito é o mundo cão: “espero que o mundo não escrito se esclareça a meus olhos”, porque “o que acontece no mundo que me circunda jamais deixa de me surpreender, de me assustar, de me desorientar”. O mundo escrito, dessa maneira, lhe parece um refúgio: “dentro dos livros a experiência é sempre possível, mas seu alcance não se estende para além da margem branca da página”;

288 Na conferência, Calvino recorre à oposição entre idealismo e empirismo lógico, “as principais correntes filosóficas do momento”, para afirmar que concorda com ambas na mesma medida em que discorda delas; segue insistindo, contudo, na separação dualista entre “mundo escrito” e “mundo não-escrito”. Para além de toda figura de linguagem, o escritor parece conferir ao “mundo não-escrito” toda sorte de ente não tocado de imediato pela palavra. O “de fora” aqui, portanto, não coincide com a noção do “fora”, “de fora” ou “lado de fora” tal qual expressada por escritores e filósofos do século XX como Deleuze, Foucault e Blanchot. É tão somente o mundo não escrito do lado de fora da página, ou ainda, o mundo da ordem dos dias, que não necessariamente acompanha a radicalidade da ideia do “fora” como terceiridade que cinde as ordenações neuróticas da *práxis*. Trabalharemos com a ideia do lado de fora e suas dobras impossíveis logo adiante.

289 A perseguição desse mundo impossível levou Calvino a idealizar seu *Palomar*; romance cujo protagonista conhece o mundo pela visibilidade direta de cada particularidade. Cf. CALVINO. *Palomar*.

entretanto, ali “posso cultivar a ilusão de estar mantendo tudo sobre controle”.²⁹⁰ Nesse sentido, para um Calvino já-escritor, o mundo escrito é sem dúvida o que lhe garante maior conforto; é ali que ele “passa boa parte de suas horas de vigília”.²⁹¹ Contudo, é no não-escrito que deseja mergulhar:

[...] para escrever. Porque sou um escritor. O que se espera de mim é que eu olhe a meu redor e capture imagens rápidas do que acontece, para depois voltar a inclinar-me sobre a escrivaninha e recomençar o trabalho. É para repor em movimento minha fábrica de palavras que eu preciso extrair novo combustível dos poços do não escrito.²⁹²

Narrada dessa maneira, a experiência ganha ares épicos. Do escritor, espera-se uma tarefa, um feito heróico: extrair do mundo “não escrito” o combustível que colocará em funcionamento sua fábrica de palavras. E ele há de enfrentar obstáculos severos. A captura “do que acontece” no mundo não escrito é desafiada pela inapreensibilidade dos objetos e pela imprecisão dos seus sentidos. “Meu olfato não é muito desenvolvido, tenho pouca atenção auditiva, não sou um gourmet, minha sensibilidade tátil é aproximativa e sou míope”,²⁹³ reclama o escritor-herói de sentidos imperfeitos que, lembremos, nunca deixou de escrever. Ocorre ainda que há no mundo não escrito uma parte densa que simultaneamente resiste à palavra e lhe dispara: o “não-escrivível”, ou ainda, o opaco, ou ainda, a noite originária.

Calvino prossegue. Escreve que “o impulso para escrever está sempre ligado à falta de algo que se queira conhecer e possuir, algo que nos escapa”. E anuncia o seu feito: dobrar na escrita a impossibilidade do encontro ou, como expusemos anteriormente, dobrar a noite:

Devo dizer que a maior parte dos livros que escrevi, e dos que tenho em mente escrever, nascem da ideia de que escrever um livro assim me parecia impossível. Quando me convenço de

290 CALVINO. *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 106.

291 CALVINO. *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 105.

292 CALVINO. *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 107.

293 CALVINO. *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 113.

que certo tipo de livro está completamente além das possibilidades de meu temperamento e de minhas capacidades técnicas, me sento à escrivaninha e começo a escrevê-lo.

Foi o que me aconteceu com meu romance *Se um viajante numa noite de inverno*: comecei imaginando todos os tipos de romance que nunca vou escrever; depois tentei escrevê-los, evocando dentro de mim a energia criativa de dez diferentes romances imaginários.²⁹⁴

Do mundo não escrito, atíça-lhe a escrever o que lhe parece noturno, impossível. Lida lado a lado àquele excerto do diário de Flannery — aqui entendido como a dobra do escritor no livro —, a citação indica o seu fiel da balança: para aquele que escreve, não interessa tanto reunir o já-dito e o já-pensado e dobrá-lo em livro (um “equivalente do mundo não escrito traduzido em escrita”), mas escrever o que não existe, e que só pode existir se incluído na dobra da obra (da “qual se experimenta obscuramente a falta em sua própria incompletude”). O romance de começos, nesse sentido, é a possibilidade de dobrar o impossível, de margear o originário, de circunscrever o seu devir por tentativas e aproximações sucessivas que partam do já-escrito. Quando imagina todos os romances que nunca irá escrever, Calvino se dispõe a começá-los. É então que ele escapa à noite sem tê-la deixado, é então que ele começa, dobrando a noite da impossibilidade em livro. Um livro que, dada a impossibilidade de se atingir plenamente a origem, roça o originário pelo *big bang* de cada *incipit*; um livro que, dada a impossibilidade de capturar e mimetizar o não-escrevível, reedita seguidas vezes o movimento de passagem do não escrito ao verbo:

O início é também a entrada em um mundo completamente diferente: um mundo verbal. Fora, antes do início, há ou supõe-se que haja um mundo completamente diferente, o mundo não escrito, o mundo vivido ou vivível. Passado este limiar, entra-se em um outro mundo, que pode

294 Ambas as citações de CALVINO. *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 113.

travar com o primeiro relações decididas um pouco de cada vez, ou mesmo nenhuma relação.²⁹⁵

Eis a imagem do escritor projetada pelos escritos calvinianos: escreve aquele que, diante das impossibilidades de apreensão do mundo cã, dobra o impossível na ponta da letra; escreve aquele que atravessa o limiar do mundo não escrito, “mundo vivido ou vivível”, rumo a outro, escrito, não vivível mas em alguma medida experienciável, que pode ter alguma ou nenhuma relação com o primeiro; ainda, escreve aquele que, num feito heróico, vai aos poços do não escrito para capturar suas imagens e verbalizá-las nos livros, onde “a experiência é sempre possível”. Seja por conta do dualismo de que partem — a divisão do mundo em escrito e não escrito — ou da obtusa matéria de que tratam — a escritura —, as asserções geram algum incômodo e podem levar seus leitores rumo ao contraditório. Vejamos, portanto, dois de seus desdobramentos possíveis.

Primeiro, uma ideia de vivência. Para Calvino, é no mundo não escrito que se vive na cinza dos dias; mas é no mundo escrito, é no mundo dos livros que “a experiência é sempre possível”. No mundo não escrito, há a vida; no mundo escrito, as possibilidades de experienciá-la. Retomemos, a fim de melhor esmiuçar as relações entre homem e experiência, dois seminais ensaios de Walter Benjamin: “Experiência e pobreza” e “O narrador”. Nos ensaios, Benjamin aponta os mecanismos que levaram ao declínio da experiência na modernidade. A tecnicização do pensamento, a massificação das práticas (e da barbárie), a industrialização da guerra: todos esses fatores levaram, inegavelmente, ao declínio das experiências transmissíveis de homem para homem. “Não se tinha, naquela época [da Primeira Guerra], a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalha? Não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis”.²⁹⁶ Com o “gigantesco desenvolvimento da técnica” que acompanhou a modernidade desde os primeiros dias, a humanidade foi gradativamente minada de sua capacidade de compartilhar o vivido. E é justamente essa faculdade, a do compartilhamento ou transmissão, que compõe o que

295 Traduzi de CALVINO. “Cominciare e finire”, conferência dada em 22 de fevereiro de 1985, por ocasião das *Lezioni americane*, e publicada nos *Saggi (1945-1985)*, vol. 1, p. 734-753.

296 BENJAMIN. “Experiência e pobreza”. In: *O anjo da história*, p. 86.

Benjamin compreende como a autêntica experiência — a *Erfahrung*. Cumpre ressaltar que o radical *fahr-*, em alemão, traz em si o campo semântico da viagem, da jornada (verbo *fahren*). O termo *Erfahrung* remete, dessa forma, àquela antiga faculdade de pôr-se em viagem, enfrentar perigos, realizar (ou não) grandes feitos e, ao retornar para casa, compartilhar o vivido. Desse compartilhamento, constitui-se uma experiência coletiva: tanto aquele que relata o que viu, fez e conheceu, quanto aqueles que o escutam incorporam o que aprendem a seu repertório e, conjuntamente, alargam seus horizontes.

Ocorre que o homem moderno, contando com um aparato técnico massificado e munido de um raciocínio cada vez mais abstrato,²⁹⁷ participa cada vez menos do que presencia em sua jornada; ainda, o que esse homem vê pode ter as marcas da barbárie extrema. Ele não absorve tanto o vivido e, também, torna-se incapaz de verbalizá-lo quando retorna. Por essa razão, Benjamin constata que “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”.²⁹⁸ Entra, aos poucos, em lugar da experiência

297 Refiro-me à ideia de *ratio*, que se faz ler no epílogo de *Theory of film* de Siegfried Kracauer. Naquelas páginas, ao efetuar uma breve arqueologia do cenário intelectual ocidental, Kracauer afirma que ficou claro, a partir do século XIX, que a humanidade vem passando por um processo crescente de abstração. Com o declínio do tom religioso no pensamento dos homens, a ciência passou a ocupar um lugar cada vez maior na vida social. Fundamentadora de um suposto progresso, a ciência passou a fazer parte da nossa *psyque* de maneira inédita. “Saibamos ou não, nossa maneira de pensar e toda a nossa postura diante da realidade são condicionadas pelos princípios dos quais a ciência advém”. Dentre esses princípios, o da abstração, que matematiza e tecniciza a realidade que ela envolve: “Enquanto as operações científicas se tornam mais e mais esotéricas, a abstração inerente a elas não pode senão influenciar nossos hábitos de pensamento. Um dos principais canais dessa influência é, claramente, a tecnologia. O crescimento notável da tecnologia deu origem a um exército de técnicos treinados para suprir e servir a um número de dispositivos sem os quais a civilização moderna não pode ser imaginada. [...] O técnico se importa com meios e funções, mais do que com fins e modos de ser. Esse estado da mente pode facilmente embotar sua sensibilidade às questões, valores e objetos que ele encontra ao longo de sua vida; ele tenderá, assim, a concebê-los de maneira abstrata, uma maneira mais apropriada às técnicas e instrumentos com os quais lida”. Traduzi de KRACAUER. *Theory of film*, p. 292.

298 BENJAMIN. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 197.

(transmissível e coletiva, a *Erfahrung*), o que entendemos por vivência (*Erlebnis*). É próprio da *Erlebnis* vislumbrar e vivenciar o tempo de forma individual. Porque se trata, afinal, de um tempo que prescinde do que foi vivido pelo outro, estabelecendo-se majoritariamente sobre o que *eu fiz e eu vi*. Mas quando até mesmo o indivíduo se vê rodeado por uma espiral de esquecimento, esse tempo perde os liames com o passado. Torna-se uma temporalidade a passar sem muita continuidade com o que já passou, uma temporalidade vazia: um tempo semimorto.²⁹⁹ Para Benjamin, essa modalidade moderna de “experiência” — entendida como vivência —, individual, achatada, declinada e descontínua, é o tempo próprio do romance moderno. “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro”. E o livro, sabemos, é a dobra cuja ampla produção e difusão depende da imprensa e dos meios de grande escala. Mais além, o romance, para o pensador frankfurtiano, resulta de um processo de segregação do escritor. Enquanto os ancestrais narradores transmitem pela palavra oral as coisas narradas, eles incorporam a elas as próprias vivências e as de seus ouvintes; fazem experiência. Já os romancistas segregam-se: escrevem do auge da solidão, isolados. “Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive”.³⁰⁰

299 Quanto a isso, escreve Maria Rita Kehl: “Do ponto de vista do funcionamento psíquico, talvez não haja diferença entre o tempo estagnado e o tempo comprimido: em ambos os casos, o empobrecimento do trabalho psíquico faz com que os estímulos recebidos pelo sistema percepção-consciência se pareçam com pequenos traumas, soltos da rede de representações que confere valor e sentido (imaginário) à vida”. Aliando o pensamento benjaminiano à concepção de duração em Bergson, Kehl pensa nas formas pelas quais a experiência — ou ainda, vivência — do tempo na modernidade está sujeita à quebra dos liames entre presente, passado e futuro, ou seja, ao rompimento da cadeia de continuidade ilusória que sustenta a duração. Por isso, o seu achatamento, sua contração que o senso comum vê como *falta de tempo* e o pensamento filosófico pode ver como *tempo vazio*. É, por excelência, o tempo da *Erlebnis*. In: KEHL. *O tempo e o cão*, p. 157.

300 BENJAMIN. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 201.

Lidas lado a lado aos escritos benjaminianos, as reflexões de Calvino quanto aos limiares da escrita parecem reforçar essa ideia de perplexidade. Calvino escreve de um mundo não escrito que é vivido e vivível, mas afirma que é nos livros que a experiência é possível. A vivência do mundo é atravessada por obstáculos e ameaças: a miopia, os sentidos entorpecidos, os tempos rápidos e descontínuos. Já nos livros, tanto para aquele que lê quanto para aquele que escreve, há ainda alguma modalidade de transmissão que resiste: achatada, ameaçada por uma solidão que se adensa, mas ainda assim possível. Pode ser uma experiência em declínio, mas é nos livros que ela — “sempre” — se dá. O mundo escrito pensado por Calvino, dessa maneira, é aquele em que se testemunha a perplexidade diante do incapturável da vida e se transmite as agruras — e, no limite, impossibilidades — de se fazer experiência em tempos em que a própria ideia de transmissão se encontra constantemente sob vigília e ameaça. Nesse sentido, no mundo escrito há “sempre” experiência — mas o que se transmite, o que se experiencia é a solitária impressão de uma impossibilidade de transmissão. Para o escritor dobrado em livro, para Silas Flannery, é “uma operação de tal peso que me esmaga”.³⁰¹

Ainda, uma ideia heroica da escritura. Se a experiência que se faz nos livros é um declinado — mas à sua maneira, rico — testemunho das impossibilidades do mundo, Calvino não deixa de afirmar a importância dos seus próprios feitos: “extrair novo combustível dos poços do não escrito” para “repor em movimento minha fábrica de palavras”; ele deseja escrever “certo tipo de livro [que] está completamente além das possibilidades”; ao iniciá-lo, deve sair do mundo não escrito e ingressar “em um mundo completamente diferente”: o mundo da palavra, que “pode travar com o primeiro relações decididas um pouco de cada vez, ou mesmo nenhuma relação”. Por meio daquela esmagadora operação de escritura, nosso escritor e romancista parece pretender separar-se, gradativa ou decisivamente, do mundo não escrito: da vida lá fora, da natureza. Mas no que implica a afirmação dessa separação?

Implica na afirmação de um certo heroísmo no gesto de escritura.³⁰² Afirmação estranha, anacrônica e, em certo sentido, nostálgica. É heroico, afinal, aquele que vem da natureza para separar-se

301 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 176.

dela. Pensemos em Hércules, homem de força extraordinária que nascera filho de Zeus, mas que nunca deixou de ser humano. Sua força, seu poder vem de si mesmo, de sua natureza. E ao empregá-la em seus doze trabalhos, o que ele faz é separar-se do mundo que o rodeia, separar-se dos “homens comuns” que jamais lograriam aquelas tarefas, separar-se da natureza mesma que lhe conferira tamanho poder. Ou ainda, nas palavras de Maurice Blanchot:

Hércules se opõe à natureza da qual emerge, monstruosamente, mas pela força: todavia, suas façanhas são empresas, chamadas inclusive de trabalhos — o que torna sua situação equívoca. Hércules não é um herói solar, é excessivamente forte, essa força não é viril nem divina, ela é natural, é a natureza separando-se poderosamente de si própria: há algo de triste em Hércules, como se ele representasse uma espécie de traição, a parte em que a grande natureza renuncia a sua grandeza, mas, dominada, priva-nos desse saber

302 Na *Preparação do romance*, Roland Barthes, diante da nostálgica sensação do “desuso” em que cai a literatura, anota que um dos sintomas desse desuso é o “desaparecimento dos líderes literários”. Uma noção social, “mas, na comunidade dos escritores, [...] outra palavra se impõe, menos social, mais mítica: *herói*. Baudelaire a propósito de Poe = ‘um dos maiores heróis literários’”. Pensando em Mallarmé, Kafka, Flaubert e Proust, Barthes entende um moderno heroísmo da escrita literária como uma relação de absoluta exclusividade com a escrita: uma maneira de monomania, de idéia fixa, da visão da literatura e do livro como “o Tudo no mundo”. Aí estaria o “tudo no mundo existe para desembocar num livro” de Mallarmé, e também o “minha nostalgia de literatura ganha de tudo mais” em Kafka. Entretanto, Barthes também ressalta que, em seus próprios dias, tal “heroísmo”, se existe, não deixa mais marcas ou testemunhos. Ou ainda, o faz numa espécie de heroísmo clandestino, como o de Blanchot: “um Heroísmo *que não tem boa cara*, pois ele é atravessado por dores, dificuldades, queixas, de modo que — e isto é o *desuso* — a sociedade não reconhece mais, isto é, não o identifica mais e não reconhece mais seu *valor*; seu direito de ser assumido”. Literatura em vias de morrer, escritas literárias caídas em desuso — pela leitura de Barthes, se é possível pensar em heróis escritores hoje, eles o são por suas maneiras clandestinas de resistência: como o de quem tenta salvar algo que está em vias de morrer. Cf. BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2, pp. 314-316.

encantado que nos dava a aquiescência a suas aparências monstruosas. [...] O herói combate e conquista. De onde vem essa virilidade conquistadora? Dele próprio. Mas ele próprio, de onde vem? Eis o início de suas dificuldades.³⁰³

Eis o início das dificuldades do herói: entender a si próprio como proveniente daquela mesma natureza de que ele tanto busca se separar. Ao indagar-se sobre o triste “de onde vem” que canta em cada herói, Blanchot chega mais uma vez ao problema da origem: “é que a ignóbil obscuridade faz medo. A glória é suspeita, se vem da noite”.³⁰⁴ E se essa glória noturna é suspeita, porque a origem é obscuridade, porque o ser, a essência do herói é obscura e suspeita, herói não é o homem, herói não é Hércules; heróicos são seus feitos cantados — *narrados*. “O herói nasce quando o cantor adentra a grande sala. Ele se narra. Ele não é, ele se canta apenas”.³⁰⁵

É precisamente o que faz Calvino quando, ao esboçar uma visão de mundo dual em que o escrito se separa do não escrito, afirma a tarefa do escritor — seu heróico trabalho — de atravessar aquele difícil limiar. Ele canta seus feitos, ele narra seu árduo trabalho, o de separar-se da natureza pela palavra. Uma visão a nosso ver problemática, quando *en archē en ho Logos*, quando “no princípio era a Palavra”, quando não há, para aquele que decisivamente adentrou os infundáveis labirintos da linguagem, acesso ao mundo que não passe por ela.³⁰⁶ Mais além,

303 BLANCHOT. “O fim do herói”. In: *A conversa infinita* 3, p. 126.

304 BLANCHOT. “O fim do herói”. In: *A conversa infinita* 3, p. 127.

305 BLANCHOT. “O fim do herói”. In: *A conversa infinita* 3, p. 129.

306 Recordo duas belas passagens de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, filme de Jean-Luc Godard. Na primeira delas, a criança pergunta à mãe “O que é linguagem?” para ouvir a resposta “A linguagem é a casa do homem”; na segunda, enquanto um homem toma uma xícara de café, uma voz em *off* se pergunta “Onde está o começo? Mas que começo? Deus criou o céu e a terra. Mas alguém deveria formular melhor. Dizer dos limites da linguagem. Que o limite da linguagem é o limite do mundo. Que o *meu* limite da linguagem é o *meu* limite do mundo”. Aqui, não poderíamos estar mais distantes da divisão dual do mundo elaborada por Calvino, para quem o mundo não escrito é “o mundo” e o mundo escrito é “a linguagem”. Se a linguagem é do homem a morada — morada, lembremos com Leibniz, em que “não há janelas”, morada de que só se sai pelo corte seco da morte — é impossível dissociá-la do mundo.

problemática por tentar conferir ao escritor um estatuto que a modernidade de todo lhe roubou: agora, longe da glória ou da grandeza, o escritor é um estranho sobre quem recai toda sorte de repúdio e desconfiança.

Pensemos, por exemplo, em Charles Baudelaire. Do auge da decadência do século XIX, aquele poeta escreve-se albatroz, pássaro que voa alto e contempla um céu de belezas, mas que basta chegar ao convés do navio para que lhe vejam estranho, torto, feio: “O Poeta se compara ao príncipe da altura/Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;/Exilado no chão, em meio à turba obscura,/As asas de gigante impedem-no de andar”.³⁰⁷ Grandioso em seu vôo, demasiado humano em sua queda, o moderno escritor é um herói desengonçado, exilado, manco. Se há qualquer coisa de admirável em seus feitos, em sua visão, em sua sensibilidade, não há para o poeta louvor heróico ou glória a ser cantada. Resta-lhe recolher os cacos de uma vida que nada mais tem de épica. Por vezes, assume o papel de *flâneur*, vagando pelos becos conturbados de Paris em busca de imagens que lhe capturem a sensibilidade. Noutras ocasiões, incorpora o dandismo, o apachismo ou faz o papel de trapeiro, colocando-se sempre à margem de um tempo que não lhe comporta. Quanto a isso, escreveu Benjamin:

Baudelaire não encontrou, como Gautier, satisfação em sua época; nem como Leconte de Lisle pôde enganar-se com relação a ela.

O limite da linguagem é o limite do mundo. Recordemos a asserção de Deleuze: o limite é o ponto da série em que as singularidades atingem a maior quantidade de potência de diferença. É na linguagem, e em seus limites, portanto, que o mundo se expande na mais larga potência de sua transformação. É na linguagem, e em seus limites, enfim, que o mundo se alarga e retorna, na mais alegre e mais assombrosa repetição da diferença. E mais além: também há, no que Calvino entende por “mundo não escrito”, algum abismo, alguma neutralidade imponderável, dada de imediato pela inefabilidade e inacessibilidade dos entes tais quais eles são (precisamente, o “não escrito” que interessa a este trabalho). A hipótese esboçada por Calvino de uma vontade de preponderância do mundo escrito sobre o não escrito parece resistir à prova do tempo, ou ainda, à prova do nosso tempo de tela e texto; contudo, à oposição dualista caberia o desafio: a qual desses mundos pertenceria, então, um ente flutuante escrito-não-escrito e descolado do ser, tal qual o Livro de Mallarmé, tal qual *um outro livro que não se lê?* Não haveria, entre o escrito, as escritas do não e o não-escrito, uma infinidade de mundos possíveis e intercambiáveis?

307 BAUDELAIRE. “O albatroz”. In: *As flores do mal*, p. 13.

Para ele, o idealismo humanitário de um Lamartine ou de um Hugo não estava disponível; nem lhe foi dado, como a Verlaine, refugiar-se na devoção. Como não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens. *Flâneur*, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói — apenas representa o papel do herói. A modernidade heróica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível.³⁰⁸

Na modernidade, não há mais espaço para o heroísmo senão por uma obtusa representação. Obtusamente heróico é “o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas”³⁰⁹ e sobrevive, na pequenez de seus gestos, a um tempo que lhe é tão ingrato quanto adverso; obtusamente heróica é a lésbica, “heroína da modernidade”,³¹⁰ em que se combina um antigo ideal de grandeza a um moderno erotismo viril e enrijecido; obtusamente heróico é o suicida, aquele que sucumbe à “paixão particular da vida moderna”,³¹¹ não à maneira de Hércules, que dá a si um fim glorioso para vencer a desonra no Monte Eta, mas à maneira daquele perde os liames com a vida e se recusa a tornar-se engrenagem de uma máquina perversa. E por conta disso — porque na modernidade a ideia de um glorioso herói não mais cabe —, resta ao escritor, longe de aspirar à glória por seus imensos feitos no campo da linguagem, tomar parte nesse teatro em que o papel está disponível: “Coubert reclama que a cada dia Baudelaire tem uma aparência diferente. E Champfleury lhe atribui o dom de dissimular a expressão do rosto como um fugitivo das galés”. A cada dia com uma nova e obtusa aparência, sempre pronto a dissimular suas

308 BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 94.

309 BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 73.

310 BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 88.

311 BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 75.

próprias expressões, o escritor escolhe, a cada oportunidade de expressão, uma máscara. “Por detrás das máscaras que usava, o poeta, em Baudelaire, guardava o incógnito. O tanto que tinha de provocador no trato, tinha de prudente em sua obra. O incógnito é a lei de sua poesia”.³¹² Não por acaso, Benjamin destaca, de máscaras e incógnitos, alguma maneira de embuste nos (obtusamente heróicos) gestos do escritor: “Em 1895 escreve Jules Lemaitre: ‘Estamos diante de uma obra cheia de artifícios e contradições premeditadas’”.³¹³

Voltemos, agora, a Calvino e a Flannery. Um, moderno escritor, é míope e escreve das impossibilidades e inconclusões da escrita. Outro, moderno escritor dobrado em livro, é narrador de um tormento que oscila entre a vontade de grandeza e o fracasso de suas realizações. Entre os escritos de um e os narrados do outro, parece-nos, igualmente, que nessa tragicomédia o papel de herói ainda está disponível. Agora, cabe indagar: que máscaras, então, eles assumem? Estaríamos, mais uma vez, diante de uma obra cheia de artifícios e contradições premeditadas?

As perguntas desdobram-se em possibilidades diversas. Mas antes de desdobrá-las, rememoremos uma narrativa. Contemos uma história.

Il falso Calvino

Em 21 de fevereiro de 1908, uma sexta-feira, o jornal *Corriere della sera* trazia um furo que causaria um curioso imbróglio diplomático: o Czar Nicolau II da Rússia tinha sido vítima de uma tentativa de homicídio. O soberano escapou por pouco, e a rápida ação das autoridades russas levou à prisão três conspiradores que teriam tomando parte no atentado fracassado. Dentre eles, estava o italiano Mario Calvino. O caso não parecia constituir um incidente isolado. Àquele momento, movimentos anarquistas ou de cunho nacional-separatista ganhavam força em uma Europa que já sentia o cheiro de

312 BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 95.

313 BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 92.

pólvora, e as tentativas de regicídio pairavam como prenúncio de sombra para os donos do poder.³¹⁴ Por conta da ameaça de discórdia que o atentado abria entre Itália e Rússia, que até então vinham construindo um laço de cooperação diplomática, o caso foi investigado com presteza. Dois dias depois do atentado, a embaixada italiana em São Petersburgo já havia enviado um telegrama com informações detalhadas para o Ministério Interno da Itália. Os dois outros comparsas de Mario Calvino tinham fornecido às autoridades russas todos os pormenores do plano do grupo e, imputando ao italiano a responsabilidade maior sobre o atentado, foram postos em liberdade. Mario Calvino, por sua vez, confessara pertencer ao Partido Socialista Revolucionário russo. A confissão levou à sua condenação à morte pela corte marcial russa no dia 27 de fevereiro. Dois dias depois, ele foi executado.

A narrativa, entretanto, carregava um misterioso ponto de torção. Ocorria que Mario Calvino, correspondente do *La Vita* de Roma e do *Tempo* de Milão, era um jornalista de reputação benevolente entre seus colegas. A partir da divulgação de sua prisão, o periodismo italiano foi lugar de uma intensa mobilização que clamava por um posicionamento menos subserviente da monarquia italiana à autocracia russa. Ainda, no breve encontro dos representantes do governo italiano com o detento antes de sua execução, relatos davam conta de que a conversa se dera em língua russa. Mais além, no dia 1º de março, portanto dois dias após a execução do conspirador, o professor, agrônomo, jornalista e maçom Mario Calvino, de 33 anos, foi localizado em San Remo, cidade onde morava.

Intimado pelas autoridades italianas, Mario Calvino narrou sua versão dos fatos. Certa vez, numa viagem de trem de Gênova a Porto Maurizio, ele conhecera um homem russo, cujo nome não mais se recordara, com quem travou uma longa e frutífera conversa sobre o cultivo de oliveiras. O homem, que falava um bom italiano, afirmara conhecer terras na Rússia Meridional com excelente potencial para o plantio. Engatado e interessado na conversa (e inclusive cogitando uma mudança para a Rússia para dedicar-se às olivas), Mario Calvino não percebeu que, ao longo daquelas horas, seu passaporte tinha sido roubado. A explicação não satisfez as autoridades, que seguiram na

314 Seis anos mais tarde, o assassinato do arquiduque Francisco Fernando no Atentado de Sarajevo levaria o Império Austro-Húngaro a redigir o Ultimato de Julho, um dos estopins para a Primeira Guerra.

investigação. Afinal, como alguém poderia cogitar uma mudança de país para trabalhar em cooperação com uma pessoa sem sequer saber seu nome?

Com o passar do tempo, os investigadores descobriram que o homem russo de italiano fluente era na verdade o astrônomo anarquista Vsevolod Vladimirovič Lebedintzev, também conhecido como “Cirillo”, preso pela guarda imperial russa no dia do atentado portando o passaporte de Mario Calvino. Chegaram, enfim, a uma hipótese que nunca pode ser provada:

A hipótese de fundo é então aquela de um ‘complô internacional’. O agrônomo liguriano Mario Calvino, ‘socialista, maçom, simpatizante do anarquismo’, tinha consignado voluntariamente o próprio passaporte ao ‘colega revolucionário’, o russo Lebedintzev, para permitir que ele — já procurado pela polícia — retornasse à pátria. Mas o russo Lebedintzev, quando pediu o passaporte a Calvino, já teria em mente o projeto de um atentado contra o Czar? E Calvino o sabia? Nesse caso, portanto, teria Calvino dado voluntariamente o passaporte ao russo para possibilitar o mesmo atentado?³¹⁵

As questões permaneceriam sem resposta. Mario Calvino, talvez por já saber que o cerco se fechava, decidiu deixar a Itália. Em janeiro de 1909, partiu para os Estados Unidos. Passou por Washington, São Francisco e Nova Orleans, mas decidiu fazer residência no México para trabalhar como agrônomo. Em 1918, transferiu-se para Cuba, onde se casou, no ano seguinte, com a botânica Eva Mameli. Em 1923, morando em Santiago de las Vegas, viu nascer o primeiro de dois filhos, a que o casal chamou Italo.

315 Traduzi do meticuloso artigo-dossiê de Stefano Adami, que procura organizar os vários pontos de vista da trama, digna dos mais imaginativos *thrillers* de complôs internacionais. Adami anexa ao relato mais de cinquenta páginas contendo telegramas, autos e matérias de jornais em torno do complexo imbróglgio, cuja síntese eu busco fazer no texto. In: ADAMI. “L’ombra del padre: il caso Calvino”, p. 8.

Sabe-se que Italo Calvino resguardava a vida familiar com discreto silêncio. Mas em agosto de 1978, justamente quando estava tecendo-destecendo a complexa estrutura de um hiper-romance ainda sem nome, o escritor recebeu uma carta do professor Angelo Tamborra contendo algumas páginas de um livro que ele escrevera sobre exilados russos na Itália no período anterior à revolução russa. As páginas tratavam do “*caso del falso Calvino*”, e levaram o escritor a redigir a seguinte resposta:

O passaporte roubado era a versão oficial dos fatos que meu pai deu às autoridades que suspeitavam que ele fosse cúmplice dos revolucionários russos. De fato, meu pai tinha dado seu passaporte para o astrônomo Lebedintzev, para permitir que ele voltasse secretamente à Rússia. [...] Meu pai realmente tinha recebido ofertas para ir à Geórgia e ensinar o cultivo de olivas, e é por isso que ele obteve um passaporte com um visto para a Rússia. Eu não sei se esse Lebedintzev estava envolvido nessas negociações ou se, como parece mais provável, meu pai disse isso para justificar suas relações com o revolucionário russo e sua versão do desaparecimento do passaporte. A reconstrução mais provável do que aconteceu me parece ser que, quando o projeto na Georgia não vingou, meu pai achou-se em posse de um passaporte para a Rússia e decidiu disponibilizá-lo para revolucionários russos.

Minhas memórias de como meu pai contava essa história são, infelizmente, fragmentárias e confusas. Eu não sei como Lebedintzev veio a conhecer meu pai. Ele falava do russo mais como um idealista ingênuo, que caíra nas mãos de um czarista infiltrado em Paris, que tinha lhe dado uma bomba escondida num livro para um atentado contra a vida do Czar, mas a bomba foi imediatamente descoberta pela polícia imperial assim que o Calvino impostor pisou na Rússia.

Essa é a minha lembrança da história contada por meu pai quando eu era garoto.³¹⁶

Na carta, Italo Calvino prossegue queixando-se por tudo aquilo de que não se recorda: que tipo de grupo ou movimento político arquitetara a ideia, que organização mediará o encontro entre o agrônomo italiano e o astrônomo russo e que implicações a narrativa tivera após a saída de Mario Calvino da Itália. Lamenta-se ainda de não ter compreendido tão bem as tantas histórias que seu pai lhe contara quando ainda era jovem. Mais tarde, o velho Mario Calvino passou a falar cada vez menos, e a ideia de fazê-lo contar em detalhes as narrativas de sua vida de aventuras (“que poderia ter-me dado material

316 Traduzi da carta de 20 de agosto de 1978 a Angelo Tamborra. In: CALVINO. *Letters 1941—1985*, p. 491-492. Na versão em inglês: “The stolen passport was the official version of the facts that my father gave to the authorities who suspected him of being complicit with the Russian revolutionary. In fact my father had given his passport to the astronomer Lebedintzev to allow him to get back to Russia secretly. [...] My father had in fact had offers to go to Georgia to teach olivegrowing, and that was why he had obtained a passport with a visa for Russia. I don’t know whether this Lebedintzev was involved in these negotiations or whether, as seems more likely, my father has said so to justify his relations with the Russian revolutionary and his version of the disappearance of the passport. The most likely reconstruction of what happened seems to me that when the Georgia project did not come off, my father found himself in possession of a passport for Russia, and decided to make it available to Russian revolutionaries. My memories of how my father told this story are unfortunately fragmentary and confused. I don’t know how Lebedintzev came to know my father. He talked of him as a rather naïve idealist, who when in Paris had fallen into the hands of a Tzarist agent-provocateur, who has given him a bomb hidden in a book for an attempt on the Tzar’s life, but the bomb was immediately discovered by the Tzarist police as soon as the Calvino impostor set foot in Russia. This is what I remember of how my father told the story when I was a boy”.

para mais de um romance”,³¹⁷ lamenta) não foi posta em prática antes que ele morresse.³¹⁸

Silas Flannery O’Brien

Perguntávamos: que máscaras assume nosso escritor? Estaríamos, mais uma vez, diante de uma obra cheia de artifícios e contradições premeditadas?

Enquanto escrevia *Se um viajante numa noite de inverno*, Calvino se via às voltas com a espinhosa narrativa de uma trama de falsidades envolvendo o pai. Termina aquela carta a Angelo Tamborra lembrando que Lebedintzev — *il falso Calvino* — recebera em Paris uma bomba escondida num livro, que fora prontamente descoberta pelas autoridades assim que o impostor pisou em solo russo. O livro-bomba — quando “não há explosão senão um livro” — teria sido um motivo e tanto para seu hiper-romance então em gestação. Seja por alguma razão que desconhecemos ou por mero esquecimento, o escritor não dobrou aquela imagem no *Viajante*.

Entretanto, não se pode dizer o mesmo da trama de dissimulações e falsos nomes que perpassara a vida do pai e que o escritor revisitara precisamente enquanto tentava compor o romance. Num nível imediato, a temática é explorada no capítulo 9, em que o Leitor, já imerso dos pés à cabeça numa conspiração internacional de apócrifos, vai à Ataguitânia no enalço de Ermes Marana, falsificador de romances, mas acaba sendo interceptado por uma agente dupla (ou tripla, ou quádrupla) que se apresenta como Corinna, e mais tarde Gertrude, e em seguida Ingrid, e adiante Alfonsina, mas que bem poderia ser Lotaria:

317 Traduzi da carta de 20 de agosto de 1978 a Angelo Tamborra. In: CALVINO. *Letters 1941—1985*, p. 493. Na versão em inglês: “I had the idea of making him talk in detail about his adventurous life (that could have given me material for more than one novel!) but I delayed too long in carrying out this plan also because I was no longer living in San Remo and I rarely saw him”.

318 Entre os esquecimentos, contudo, consta uma interessante curiosidade. Calvino afirma ter descoberto, àquele tempo, que Giovanni Rossi estivera em Porto Maurizio precisamente naqueles anos, a convite de seu pai. Levanta a possibilidade de que o anarquista toscano — o mesmo que fundou um braço anarquista no Brasil — tenha sido o intermediário do encontro entre Mario Calvino e o revolucionário russo. In: CALVINO. *Letters 1941—1985*, p. 494.

— Mas que arapuca é esta? — você consegue perguntar a Ingrid-Gertrude-Alfonsina, que se aproxima num momento em que os guardas dão as costas.

— Há contra-revolucionários infiltrados entre os revolucionários; foram eles que nos fizeram cair numa emboscada da polícia. Mas, por sorte, também há na polícia muitos revolucionários infiltrados, os quais fingiram ter me reconhecido como funcionária deste comando. Quanto a você, vão enviá-lo a um falso presídio, isto é, a um presídio de verdade, mas controlado por nós, não por eles.

Você não consegue deixar de pensar em Marana. Quem exceto ele poderia ter inventado semelhante maquinação?³¹⁹

Quem exceto Ermes Marana, o falsificador e disseminador de apócrifos, poderia ter inventado semelhante maquinação? Quem sabe Silas Flannery, o escritor por detrás do falsificador; quem sabe, ainda, Italo Calvino, o escritor por detrás do escritor por detrás do falsificador.

Não é minha proposta fazer qualquer tipo de vinculação de psicologismo causal entre o caso do “falso Calvino” e a composição do *Viajante*; tampouco procuro partir desses dados biográficos para alcançar uma explicação última da obra. Entretanto, é no mínimo intrigante perceber que o escritor, durante os mesmos meses em que via seu romance dar “um passo para frente e outro para trás”, esteve novamente às voltas com a intrincada (e esquecediça) narrativa da trama de falsidades em que se envolvera o pai. É intrigante — como uma curva móvel, uma inflexão sempre distinta, uma dobra da vida no futuro do texto, intrigante como um biografema:

Se fosse escritor, e morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos “biografemas”, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular de qualquer destino e virem contagiar, como átomos

319 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 218.

voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão.³²⁰

Esse pormenor curvo, essa inflexão móvel, esse dado de vida que, em 1978, faz-se novamente vivo no texto de uma carta, texto escrito enquanto o livro recusava-se a chegar a termo, recolho-o, por desconfiar que nele, na desdobra desta leitura, possa esconder-se algo a mais, algo que “se reduz às letras de uma vida” mas que, não cessando de mover-se, destina-se à dispersão.³²¹ Recolho esse pormenor, o de um Calvino que lia a contrapelo a narrativa do falso Mario Calvino que de fato era um Lebedintzev também conhecido como Cirillo, o pormenor de um Calvino que o fazia enquanto escrevia um livro ainda sem nome. Faço-o porque há no livro uma passagem óbvia, passagem em que Corinna é Ingrid mas Gertrude ou Alfonsina e quem sabe Lotaria, mas faço-o, mais além, porque talvez haja, dobra de dobra e dobra ante dobra, algum artifício escondido na obscuridade dos nomes.

Por exemplo, no nome de Silas Flannery. O que inclui, afinal, o *alter scriptor* de Calvino? Ao longo desta pesquisa, vi-me tão atraído por seu nome quanto o escritor-no-espelho se via obcecado pelo mantra de Snoopy. Os relatos de uma “neurose de escritura” fornecidos pelo próprio Calvino, afinal, não deixam de esconder as maquinações e cálculos em série que permitiram que ele erigisse a hiperestrutura do *Viajante* (e que, conforme aponte ao ler suas cartas, por vezes ameaçaram implodi-la). Quanto a isso, a crítica do romance parece igualmente neurótica: como demonstrei na leitura da fortuna crítica desenvolvida no prólogo a esta tese, há uma larga série de textos que se prestaram a esmiuçar os procedimentos maquímicos e as regras do jogo arquitetado por Calvino para levar a cabo o projeto de seu hiperromance. Curiosamente, nenhum desses textos deteve-se especificamente sobre o nome de Flannery, numa espécie de sintoma de incompletude das neuroses todo-decifranças.

Uma incursão acidental na crítica anglófona, contudo, levou-me a encontrar uma menção curiosa ao *ghost writer* criado por Calvino. Trata-se de um ensaio em inglês redigido pela italiana Concetta Mazzullo acerca de *At Swim-Two-Birds*, primeiro romance do escritor

320 BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 14.

321 BRANCO. “Roland Barthes: o biografema como método”, p. 5.

irlandês Flann O'Brien. No ensaio, a crítica realiza uma aproximação convincente entre as apostas do jovem narrador do romance irlandês e o tormento da escrita experienciado por Silas Flannery no *Viajante*, tendo em vista especialmente a noção de “Leveza” elaborada por Calvino para as *Seis propostas para o próximo milênio*.³²² A aproximação parece ter adquirido raízes entre os críticos de O'Brien, como demonstra a asserção de Neil Murphy, um de seus estudiosos:

Borges foi um dos primeiros grandes entusiastas de *At Swim-Two-Birds*, e Concetta Mazzullo argumentou que o Silas Flannery de Calvino é baseado em Flann O'Brien, muito embora seria mais preciso apontar para uma semelhança familiar e muito próxima entre Silas Flannery e o estudante-narrador de O'Brien. Mazzullo argumenta de maneira convincente que Calvino deve ter lido O'Brien, e também desenha paralelos entre os jogos autorreflexivos de Flannery e do estudante de *At Swim-Two-Birds*. É mais que apropriado, é claro, que uma cópia de uma personagem de Flann O'Brien finalmente faça uma aparição em uma obra de uma de suas mais próximas contrapartes ficcionais europeias.³²³

Uma terceira menção à possibilidade de que Silas Flannery seja uma redobra de Flann O'Brien aparece no livro *Calvino and the Pygmalion paradigm*, de Bridget Tompkins, em que a crítica procura identificar as figurações do feminino na obra do escritor italiano. Em seu texto, Tompkins recupera a mesma linha de argumentação trazida à tona por Mazzullo e perseguida por Murphy, não havendo, no que tange à figura de Flannery, reflexões de mais longo fôlego.³²⁴ Não encontrei, ao longo da pesquisa bibliográfica, qualquer menção da crítica brasileira à curiosa (e bastante possível) aproximação — o que talvez se deva ao

322 Cf. MAZZULLO. “O'Brien and Calvino: Between 'Lightness' and 'Heaviness'”, p. 198-199; CALVINO. “Leveza”. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 15-41.

323 Traduzi de MURPHY. “Flan O'Brien's *The Hard life* & the gaze of the Medusa”, p. 159-160.

324 Cf. TOMPKINS. *Calvino and the Pygmalion paradigm*.

relativo desconhecimento do público leitor e da crítica brasileira dos escritos de Flann O'Brien.

Trata-se, afinal, de um escritor que parece ter “chegado atrasado” à própria geração, que incluía também os contemporâneos James Joyce e Samuel Beckett. Flann O'Brien, ou ainda, Myles na Gopaleen, ou ainda, Cruiskeen Lawn (todos esses são *noms de plume* de Brian O'Nolan, seu nome “mais ou menos real”)³²⁵ publicou *At swim-two-birds*, seu primeiro romance, em 1939, tempo de pleno eclodir da Segunda Guerra. É possível que o momento de urgência tenha dificultado o acesso ao romance pelo público leitor além-ilha, razão pela qual ele foi recebido com relativo ostracismo. O acolhimento positivo da obra por Jorge Luis Borges, assim como por “um Joyce quase cego que leu o livro com uma lupa” e pelo próprio Samuel Beckett, como lembra Neil Murphy, embora evidenciasse nos escritos de O'Brien uma engenhosidade rebelde, não reverberou de imediato. Foi somente após a morte do escritor irlandês, em abril de 1966, que seus escritos se disseminaram com maior vigor e ganharam traduções em outros países europeus.³²⁶

O período de distribuição mais maciça dos escritos de O'Brien na Itália e na França precede a publicação de *Se um viajante numa noite de inverno* em cerca de dez anos, o que corrobora com a possibilidade de que Calvino tenha sido um leitor dos romances engenhosos e paradoxais do irlandês, e neles encontrado alguma obscura inspiração. Também corrobora o nome de Silas Flannery, que encontra no pseudônimo de O'Brien o repouso comum de alguns fonemas — *flann*. Entretanto, não pude encontrar entre as cartas, ensaios e textos variados de Calvino que consultei ao longo desta pesquisa, uma só menção a Flann O'Brien. Tampouco encontrei qualquer menção a *At swim-two-birds*, romance cujo protagonista é um jovem escritor secundarista que passa os dias trancafiado em seu quarto, mergulhado na multiplicidade do possível de um romance de inúmeros personagens e tantos começos, como anuncia o começo *per se* da narrativa:

Tendo colocado em minha boca pão suficiente para mastigar por três minutos, eu desembainhei

325 Cf. CRONIN. *No laughing matter: the life and times of Flann O'Brien*.

326 Como escreveu John Banville no dia do cinquentenário da morte de O'Brien, numa triste elegia publicada em *The Guardian*. Cf. BANVILLE. “My hero: Flann O'Brien”.

meus poderes de percepção sensual e me recolhi à privacidade da minha mente, meus olhos e rosto assumindo uma vaga e preocupada expressão. Eu refleti sobre o passatempo das minhas atividades literárias. Um começo e um final para um livro era uma coisa com a qual eu não concordava. Um bom livro pode ter três começos completamente dissimilares e relacionados somente no nível da presciência do autor, ou ainda ter cem vezes mais desfechos.³²⁷

Trata-se, assim, de um romance de três começos inteiramente dissimilares que tomam lugar de maneira praticamente simultânea: “_Exemplos de três começos separados — o primeiro: _O Pooka MacPhellimey, um membro da classe dos demônios, sentou em sua cabana no meio de uma floresta para meditar sobre a natureza dos numerais”; ou ainda, “_O segundo começo: _ Não havia nada de peculiar na aparência do Sr. John Furriskey, mas na verdade [...]”; ou ainda, “_O terceiro começo: _Finn Mac Cool era um herói lendário da Irlanda antiga”.³²⁸ Os três começos de romances vão se intercalando ao longo do livro, marcados pelas incisões tracejadas de um narrador que se recusa a uma única vereda de narração. E que o faz na noite do próprio pensamento:

Eu fechei os olhos, um terço doendo no olho direito, e me recolhi ao reinado da minha mente. Por algum tempo, houve completa escuridão e ausência de movimento dos meus mecanismos cerebrais. A moldura luminosa da janela era parcamente vislumbrada pela junção das minhas pálpebras. Um livro, um começo, era um princípio com que eu não poderia concordar. Após um intervalo, Finn Mac Cool, um herói da velha Irlanda, surgiu diante de mim saído de sua sombra, Finn, o bêbado, Finn dos olhos pesados, Finn, aquele que poderia passar toda uma manhã de Lammas com mulheres de *lingerie* entregues

327 Traduzi de O'BRIEN. *At swim-two-birds*, p. 5.

328 Traduzi de O'BRIEN. *At swim-two-birds*, pp. 5-6. Traços e marcações presentes na versão original.

aos nada simples estratégias de um jogo de xadrez.³²⁹

Logo antes que Finn Mac Cool, a personagem do “terceiro começo” salte diante de si, o narrador de *At swim-two-birds* mergulha numa breve, porém completa escuridão em que “a ausência de movimento” em seus mecanismos cerebrais. “Um livro, um começo, era um princípio com que eu não poderia concordar”. O escritor-escrito, então, escreve um livro e três começos — quando bem poderia ter feito um livro e cinco começos, ou ainda, seis, ou ainda, dez.

Ou ainda, como escreveu Calvino a respeito da composição do *Viajante*, “N começos de romances (talvez 12 ou 10)”.³³⁰ Pensemos, a partir de agora, nos dois romances lado a lado: da *notte buia*, da noite de completa escuridão inscrita no *incipit* de que partira, Calvino chegou à ideia de escrever um romance de começos. Acabou por compor uma narrativa-moldura que comporta dez *incipits* distintos. São pequenos começos de livros paralelos que, malgrado os poucos elementos que guardam em comum (em especial, um protagonista masculino que, em dado momento, encontrará uma mulher), funcionam de maneira independente. Poderiam, cada um à sua maneira, serem lidos como contos. O mesmo não se pode dizer do primeiro romance de O’Brien. Ali, há uma grande narrativa-moldura, a de um narrador-estudante trancado em seu quarto escrevendo um livro, e que se decide a escrevê-lo partindo de três começos. Ocorre que, à medida que essa narrativa-moldura do livro avança, e também à medida que avança a narrativa do livro sendo escrito dentro do livro, descobrimos que John Furriskey (protagonista do segundo começo), é na verdade uma personagem ficcional de Dermot Trellis, um escritor de maneira cínica também criado pelo estudante da narrativa-moldura. É então que os três começos do livro que aquele estudante escreve, os três começos do livro-do-livro, a partir daquele ponto, encontram-se para compor uma narrativa comum: o demônio Pooka MacPhellimey e o herói lendário Finn Mac Cool também se descobrem, assim como John Furriskey, personagens criadas por Dermot Trellis. Juntos, eles têm uma ideia: vingar-se de seu malquistado autor escrevendo *um outro livro* em que Trellis é sadicamente

329 Traduzi de O’BIEN. *At swim-two-birds*, p. 12.

330 Da carta de 3 de julho de 1978 a Daniele Ponchioli. In: CALVINO. *Letters 1941—1985*, p. 488.

torturado. Em outras palavras: Flann O’Brien, *nom de plume* de Brian O’Nolan, escreve um livro em que o narrador-estudante trancafiado no próprio quarto escreve um livro em que Dermot Trellis escreve livros que narram Pooka MacPhellimey, Finn Mac Cool e John Furriskey, que escrevem um outro livro para vingar-se de seu autor. Há ainda outras personagens criadas por Trellis, de cuja menção poupo o leitor, mas o breve resumo já dá a impressão da avalanche de nomes dobrados e redobrados no livro-do-livro-do-livro, dobra da redobra. Todos excessivamente irlandeses, exceto um, que o leitor de *At Swim-two-birds* nunca conhece: o do narrador-estudante.

Já no *Viajante*, a torrente de nomes é de alguma maneira contida. Italo Calvino escreve um livro em que Silas Flannery escreve um livro de começos de livros em que os protagonistas não têm nome: como são eles mesmos os narradores, são “eu”. Por exemplo, no primeiro *incipit*, homônimo ao livro, lemos que “sou, efetivamente, uma pessoa que não se destaca, uma presença anônima num cenário ainda mais anônimo”; e também que “quanto mais cinzento, comum e indeterminado for o início deste romance, tanto mais você e o autor sentirão uma sombra de perigo crescer sobre esse fragmento do ‘eu’ que os dois irrefletidamente investiram no ‘eu’ de uma personagem cuja história ignoram”.³³¹ No sétimo, o *incipit* especular, lemos: “é minha imagem o que desejo multiplicar, mas não por narcisismo ou por megalomania [...]. É para esconder, em meio a tantas imagens ilusórias de mim mesmo, o verdadeiro eu que as faz mover-se”.³³² A exceção fica para o décimo *incipit*, em que o leitor sabe o nome do protagonista que vai a uma antiga vila latina em busca de sua mãe, mas aquele personagem pouco sabe sobre si mesmo, senão o repetido refrão “sou Nacho, filho de don Anastasio Zamora”.³³³ Ele sabe o próprio nome e o nome do pai, e não muito além disso. Já na narrativa-moldura, os protagonistas também não têm nome. São “Leitor”, “Leitora” e “você”. São nomeados os coadjuvantes que, à sua maneira, são engrenagens de uma máquina literária. Há Lotaria, a crítica universitária; Uzzi-Tuzzi, o professor de literatura ciméria; Cavedagna, o editor; Innerio, o artista que trabalha com livros; Ermes Marana, o falsificador de livros; Italo Calvino, autor de *Se um viajante numa noite de inverno*, livro que o Leitor procura; há,

331 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, pp. 22-23.

332 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 163.

333 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 226.

ainda, Tatiuz Bazakbal, Ukko Ahti, Bertrand Vandervelde, Takakumi Ikoka, Calixto Bandera e Anatoly Anatoli, nomes de autores supostos que assinam cada um dos *incipits*; por fim, falsamente assinando dois *incipits* — e também seu diário — há Silas Flannery. Um nome também excessivamente irlandês — e que guarda dobrado, incluído em si próprio, o radical que inicia o de Flann O’Brien, *nom de plume* de Brian O’Nolan, que escreve um livro em que um estudante escreve um livro...

É um gigantesco labirinto de nomes, ou ainda, um gigantesco labirinto de nomes, e nomes em lugar de nomes, e nomes dobrados em nomes. Sempre atravessados por uma sensação de falsidade, ou pela anonimidade, ou pela indeterminação, ou pela multiplicação de si-mesmos. Um gigantesco labirinto de nomes que percorrem dois livros cujos escritores empregam um artifício semelhante: a inclusão, na dobra do livro, de autores supostos. No romance de O’Brien, trata-se de um autor redobrado: um escritor que usa um pseudônimo escreve um escritor sem nome que escreve Dermot Trellis, autor das personagens inscritas nos três começos. No de Calvino, um autor multiplicado numa trama de apócrifos: Italo Calvino escreve um livro em que o protagonista busca um livro de Italo Calvino que pode também ser de Tatiuz Bazakbal, ou de Bertrand Vandervelde, ou de Calixto Bandera, mas que, a partir da leitura do capítulo 8, descobrimos supostamente ser de autoria de Silas Flannery, escritor mergulhado na *noite buia e tempestosa* do livro.

Curioso artifício, esse que se arma na ponta do nome. Na ponta do nome, justo do nome, a palavra escrita para singularizar aquele que ora nasce e dali adiante há de carregá-la, ao menos espera-se, até a sua última noite. Pelo engenho, o nome daquele que escreve, atirado a uma larga série de nomes outros, movimenta-se num espaço de indeterminação e de suposições em que a referência se perde num jogo de espelhos contrapostos em abismo. Do singular passa-se à possibilidade do plural: o artifício do autor suposto coloca em paradoxo a condição do autor, aquele primeiro nome no frontispício da dobra, assinando a capa do livro. Ele é um, mas pode ser muitos. Instaura-se aí a dúvida — ou ao menos o efeito dela.

O efeito dela: porque sabemos que em última instância há, em cada um desses livros, um nome que responde por eles. Em meio à série de indeterminações, o que faz o corte é a lei. E o nome próprio que assina o livro responsabiliza o seu portador por aquilo que ali está

escrito, dobrado. Por assinar o próprio nome, o escritor se disponibiliza para responsabilizar-se sobre o próprio livro. É o que Italo Calvino fez quando finalmente assinou o *Viajante*; é o que Brian O’Nolan fez por vias tortas quando assinou *At swim-two-birds* como Flann O’Brien. A princípio, ele usou o pseudônimo em virtude de uma lei irlandesa que proibia os funcionários públicos de publicarem qualquer material não-governamental em nome próprio. Pelo que se lê, acabou tomando gosto pelo artifício.³³⁴

Não seria por menos: porque se a assinatura na capa do livro é um gesto de responsabilização pelo texto — o direito autoral — ela também age sobre ele em outros níveis. Como escreve Abel Barros Baptista, o nome próprio ali assinado “designa uma origem, anterior ao texto e idêntica a si própria”, instituindo responsabilidades legais, inclusive, mas também garantindo a “unidade e da singularidade do texto”: é um romance de Italo Calvino, é um romance de Flann O’Brien, sabe aquele que carrega o livro. Entretanto, se a singularidade de um texto literário é sua potência de multiplicidades, se a unidade, ou ainda, a univocidade é tudo aquilo a que a literatura parece resistir, aquele nome próprio na capa, aquela assinatura é afetada “por uma potencialidade de sentido, assume significações que a origem não pode calcular e tampouco controlar”.³³⁵

Ao inscrever seu nome próprio na dobra do livro, seja ele o “nome verdadeiro” ou um pseudônimo, o escritor assume responsabilidade pelo texto na mesma medida em que separa-se dele —

334 Para mais detalhes sobre o emprego do pseudônimo que acabou se tornando motor de propulsão para uma máquina de nomes, Cf. MURPHY. “Flann O’Brien’s The Hard life & the gaze of the Medusa”.

335 BAPTISTA. *A formação do nome*, pp. 146-147. O crítico, é importante ressaltar, não emprega o termo “origem” como o conceito teórico da *Ursprung*, “o originário”, mas tão somente como instância que, vendo o texto partir de si, escreve-o e dispõe-se a responder por ele. Em outros pontos, utiliza “o autor efetivo”. De toda maneira, mesmo essa instância delimitada está sujeita aos deslocamentos do jogo de presença-ausência que atravessa o pensamento do “ainda antes” do texto. Logo na sequência da sentença citada, prossegue: “não há autor sem assinatura que imponha a presença do autor, mas o texto assinado separa o nome próprio do portador, perturba-lhe a referência, de modo que a marca de presença do autor é, ao mesmo tempo, a força que o torna ausente”.

morre para pagar o nascimento do leitor, diria Barthes³³⁶. Entretanto, quando, no texto, aquele escritor lança mão do artifício de atribuí-lo a um autor suposto, o processo é posto em evidência. Tendo em vista similares artifícios empregados por Poe em *The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, seu único romance, e também por Machado de Assis em ao menos quatro dos seus, incluindo *Memorial de Aires* e *Esau e Jacó*, Baptista reconhece que, quando surge o “autor suposto”, é também a condição do “autor efetivo” do texto que é posta a girar:

O decisivo está no jogo com a própria noção de autor. Criando condições para o reconhecimento do autor suposto como figura ficcional, o motivo tem um efeito de reversão, afetando a condição do próprio autor efetivo: o motivo do autor suposto tem a possibilidade de, pela ficção, revelar o processo de constituição de um autor, o estatuto da sua presença no texto que assina e a natureza da relação que mantém com o seu nome próprio, porque coloca em cena a posição do próprio autor efetivo. Coloca em cena, quer dizer: torna-o objeto de interrogação. Mas uma interrogação incessante, que não encontrará, em rigor, obstáculo que a sustenha: o que implica que colocar em cena é um modo de colocar em causa, de tornar irrecuperável a estabilidade do autor efetivo.³³⁷

Autor ante autor, autor após autor, autor dentro do autor, autor *apud* autor: num jogo de espelhos, os reflexos perturbam as referências. Dobrado em outro nome, dobrado num nome suposto, o nome do autor efetivo desestabiliza-se, e por isso mesmo coloca-se em cena. Mas esse movimento não se dá no sentido da afirmação unívoca do eu; ao contrário, opera no deslocamento do nome, que oscila entre a própria falta e a possibilidade de proliferação descontrolada, rumo ao desconhecido. É “o nome abandonado a um não saber”, escreve Baptista. É o nome abandonado ao desconhecido. É a noite do nome quando, à noite, o nome é a questão.

336 BARTHES. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*, p. 64.

337 BAPTISTA. *A formação do nome*, p. 151.

E muito embora sobre o nome recaiam a lei e os ordenamentos jurídicos, muito embora sobre ele se instaurem responsabilizações e interditos, há a transgressão. Há aquilo que fala em nome de um não saber. Há aquilo que escreve rumo ao desconhecido. Há a arte de dobrar a noite: há a literatura. E por mais que haja instituições que atravessem a literária — por exemplo, a instituição editorial, por exemplo, a instituição autoral —, a literatura, como a entendemos, é aquilo que resiste à ordem, à lei e seus agenciamentos. É, como escreve Blanchot, “a teimosia de um saber desvairado, que não sabe nada, que ninguém sabe e que a ignorância sempre encontra atrás de si, como sua sombra transformada em olhar”³³⁸; é “uma posição de soberania”³³⁹ que, diante do que dela se pede, diante do que dela se ordena, diante da lei, não se dobra a ela: *dobra-a, faz livro*.

Pede-se ao livro um autor, pede-se ao autor um nome que responda por aquela porção de linguagem dobrada. A literatura, entretanto, resiste em seus desordenamentos, ou ainda, na proliferação de ordenamentos possíveis, ou ainda, em sua trapaça: “a assinatura se impõe, e o leitor a exige: e por isso a literatura resiste à imposição e trapaceia a exigência. O motivo do autor suposto é uma das armas de resistência e um dos artifícios da trapaça: expõe a condição do autor como origem e garante de um texto para lhe paralisar o funcionamento”³⁴⁰.

Perguntávamos de máscaras, artifícios e contradições premeditadas no *Viajante*. Chegamos à pergunta movidos por uma desconfiança quanto à narrativa que Italo Calvino fizera de sua própria escrita: àquele ponto, afirmando-se entre “os poços do não escrito” e “sua fábrica de palavras”, ela nos parecia querer-se em alguma medida heróica. Pois bem, se há heróismo nela, é o heroísmo às avessas da farsa, que paralisa as atribuições da ordem, que põe em parafuso o gesto de criação, que dilui o *fiat lux* de uma escritura e o atira num longo encadeamento de artifícios e trapaças postos na ponta do nome. Benjamin escrevera, a respeito de Baudelaire, que “o herói moderno não é herói — apenas representa o papel do herói”. Eis, no teatro de papéis em aberto, a heróica farsa do moderno escritor. A máscara é sua espada, a máscara é seu mais artificioso trabalho. E se esse escritor veste a

338 BLANCHOT. “A literatura e o direito à morte”. In: *A parte do fogo*, p. 339.

339 BLANCHOT. *El diálogo inconcluso*, p. 10

340 BAPTISTA. *A formação do nome*, p. 148.

máscara de outro, se ele dobra em seu texto o escritor que ele é sem sê-lo, ele arranca do texto as garantias; desfixa-lhe a origem; põe em parafuso qualquer sonho de demiurgo. E o faz na ponta do nome.³⁴¹

Na ponta do nome de Italo Calvino que, escrevendo do opaco, fez-se outro: Silas Flannery, atormentado escritor irlandês, que tudo indica ser também Flann O'Brien, cômico escritor de começos que de fato era Brian O'Nolan, esquecido escritor que precisou fazer-se outro, tal qual certo professor, agrônomo, jornalista e maçom Mario Calvino que, para levar a cabo o atentado de seu livro-bomba, nunca revelou ser de fato um astrônomo revolucionário de nome Vsevolod Vladimirovič Lebedintzev, também conhecido como "Cirillo", também conhecido como *il falso Calvino*, sobre quem Italo Calvino escrevera enquanto procurava o artifício que lhe permitiria levar o *Viajante* a cabo. Na série de nomes e nomes de nomes, mais importa a literatura, e não os seus autores. Mais importa escrever, e não quem, de fato, escreve. Mais importam, nesse ponto, os versos de Baudelaire, escritor cuja única lei, como escrevera Benjamin, era o incógnito de sua poesia:

O escriba que, medíocre, assume ar de grandeza
 Diz ao pobre infeliz, que ele afoga nas trevas:
 "Onde é que vês esse demiurgo da beleza
 O tal farsante que celebra?"³⁴²

341 Também em Gilles Deleuze a perda do nome próprio vem como possibilidade de quebra da (impressão de) sucessão linear do tempo em detrimento de um puro devir. Sobre Lewis Carroll, escreve Deleuze: "A perda do nome próprio é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice. Pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. [...] É a provação do saber e da declamação, em que as palavras vêm enviesadas, empurradas de viés pelos verbos, o que destitui Alice de sua identidade. Como se os acontecimentos desfrutassem de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem." Mais adiante, Deleuze procurará em Beckett a queda em que o sentido se vê na mais arrojada potência: o limite do saber, o limite do nome, *O inominável*. In: DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 3.

342 BAUDELAIRE. "O imprevisto". In: *As flores do mal*, Marginalia, poema XVII.

“É uma máscara, uma sórdida trapaça”

Mais uma vez, tornemos ao diário de Flannery:

Marana prosseguiu expondo suas teorias, segundo as quais o autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções. Concorro com muitas de suas afirmações, mas me contive para não deixar transparecer. Ele me disse que duas razões, sobretudo, o fizeram interessar-se por mim: primeiro, sou um autor falsificável; segundo, acha que tenho os dons necessários para ser um grande falsificador, para criar obras apócrifas perfeitas. Eu poderia, portanto, encarnar o que para ele era o autor ideal, isto é, o autor que se dissolve na nuvem de ficções que recobre o mundo com seu invólucro espesso. E, dado que para ele o artifício é a verdadeira substância do todo, um autor capaz de inventar um sistema perfeito de artifícios conseguiria se identificar com o todo.³⁴³

No diário do escritor dobrado, surge a personagem de Ermes Marana. É o homem de que não se sabe senão por seus rastros, é o homem que, no *Viajante*, não é diretamente narrado, senão pela sombra: das correspondências que lhe escreveram, do que se escreveu sobre ele, do que se fez escrever por conta dele. Marana é escrito por seus índices e, quanto à sua personagem, há algo de peculiar: ele nada escreve, mas agencia escritas. É um escritor ao avesso, um *antiescritor*; que faz com que livros sejam copiados, que seus textos sejam trocados, que os nomes sejam falseados e que toda referência se atire ao abismo. Sua figura é aquela do que se esconde atrás do que se esconde ainda atrás, e que o faz sob o desejo de, esconderijo atrás de esconderijo, artifício mais artifício, finta sobre finta, coincidir com o maior dos mistérios, tornar-se idêntico ao enigma do todo. Afinal, “para ele o artifício é a verdadeira substância do todo” e o maior dos falsificadores, o Grande Mistificador será aquele

343 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 184.

a quem enfim tudo será revelado: porque ele se torna, naquele instante, o objeto mesmo da revelação.

Mas haveria no *Viajante* qualquer coisa de revelação? “— Não! É uma máscara, uma sórdida trapaça”, responderia outra vez Baudelaire.³⁴⁴ Tal foi, inclusive, a *raison d'être* da celeuma que, logo após a publicação do romance, se instaurou entre Italo Calvino e Angelo Guglielmi. Lembremos: para o crítico, a personagem de Ermes Marana representava o bom e velho artifício do *deus ex machina* que, introduzido por conveniência na narrativa, “faz os números baterem por meio de uma solução fácilíssima”. Uma artimanha barata para atar as pontas soltas de um modelo de narrativa que se quer completamente fechado e calculado.³⁴⁵ A resposta de Calvino a Guglielmi, que na edição brasileira da Companhia das Letras foi posta no apêndice do livro, diz que o crítico

[...] deveria também reconhecer que o livro todo responde a esse modelo (a começar pela utilização, característica desse gênero, do velho *topos* romanesco de uma conspiração universal dos poderes incontroláveis que, num registro cômico-alegórico, pelo menos a partir de Chesterton, é regida por um *deus ex machina* polimorfo; a personagem do Grande Mistificador, que você censura como sendo ideia demasiado simples, é nesse contexto um ingrediente que eu julgaria obrigatório), modelo no qual a primeira regra do jogo é “fazer os números baterem” (ou melhor, fazer parecer que batem quando sabemos que na realidade não batem).³⁴⁶

Guglielmi acusava Calvino de tentar engendrar totalidades por um embuste simplista. O escritor não discorda de todo: sim, é um embuste, mas não se trata de trapacear para que os números batam; trata-se de trapacear para *fazer parecer* que eles batem, quando é certo que eles não baterão. Seria essa, inclusive, a proposta de um livro como

344 BAUDELAIRE. *As flores do mal*, poema XX.

345 Cf. GUGLIELMI. “Domande per Italo Calvino”.

346 CALVINO. “Se um narrador numa noite de inverno”. In: *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 267.

aquele. A fim de fazer coro à sua proposta, Calvino menciona de resvalo um nome: G. K. Chesterton, escritor britânico que publicou, em 1908, o romance *The man who was thursday*.³⁴⁷ É um livro notabilizado por suas tantas camadas de artifícios, pela superposição de farsa sobre farsa e pela surpresa de suas reviravoltas. Entretanto, ao contrário daquela obra que, depurada, culmina numa espécie de revelação otimista em larga medida cristã, o *Viajante* aponta para um sentido diverso: “o vazio subjacente”.³⁴⁸ Ali também há finta sobre finta (a do nome de Flannery, inclusive, passa despercebida pela maior parte da crítica); ali também há um desfecho otimista e excessivamente artificioso, que também fora objeto de crítica de Guglielmi, além de Mario Barenghi (e com essa crítica concordamos, como discutiremos mais adiante). Mas no romance de Calvino, ao contrário do de Chesterton, muito embora haja, em Ermes Marana, a figura do Grande Mistificador, a narrativa não conduz a qualquer revelação ou palavra de revelação — “*Can ye drink of the cup that I drink of?*” — proferida por ele. Tampouco resta ao término do

347 O romance de Chesterton é de fato a narrativa “de uma conspiração universal dos poderes incontroláveis”, erguida em torno da tensão entre as personagens de Lucian Gregory, um poeta anarquista, e Gabriel Syme, investigador da Scotland Yard recrutado para uma força-tarefa secreta anti-anarquista. Ao passo que se desdobra o relato, Gregory e Syme envolvem-se no braço britânico do Conselho Anárquico Europeu, cuja direção é composta por sete homens, cada um nomeado a partir de um dia da semana como disfarce. Sabendo que a posição para o homem “Thursday” estava em aberto, as duas personagens se antagonizam em disputa. Gabriel Syme, o investigador agora infiltrado, consegue a vaga. A partir daí, tenta a todo custo derrubar o conselho, mas precisa, para que isso aconteça, descobrir a identidade e as forças motrizes por detrás de Sunday, o líder do conselho. É nesse ponto que o relato dobra e redobra farsas e fintas: Syme gradativamente descobre que cada um dos membros do conselho seria, de fato, um antianarquista infiltrado. Seria esse o plano de Sunday, a “mente diabólica” por detrás da série de embustes. Entretanto, o desfecho da narrativa é o desdobramento de ainda outro *plot twist*: Sunday seria, afinal, qualquer coisa entre um “bom cristão” e o *medium* de uma palavra profética. Tudo se revela, no fim das contas, como uma farsa de “bem-aventurados”: um teste, elaborado na complexidade de embuste sobre embuste, para por à prova o comprometimento daqueles conspiradores com *the greater good*, o bem maior. Cf. CHESTERTON. *The man who was Thursday*.

348 CALVINO. “Se um narrador numa noite de inverno”. In: *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 268.

livro, para o Leitor-“você”-*tu*, a sensação de ter recebido “impossíveis boas notícias”, uma mensagem enigmática que faz de toda outra coisa uma “adorável trivialidade”.³⁴⁹ É um pastiche, é uma farsa: no *Viajante* o que resta, não revelado, escondido, distante, é a abertura vazia ao rumor de uma potência extrema. Vejamos.

Recordemos. Na trama, pouco sabemos de Ermes Marana. Sabemos que ele, em algum momento, tivera um envolvimento romântico com a Leitora; sabemos que ele fundara uma sociedade denominada “Organização do Poder Apócrifo”; sabemos de sua vontade de tornar-se — ou ao menos de fabricar — um autor ideal, o autor tão fictício quanto a ficção, “o autor que se dissolve na nuvem de ficções que recobre o mundo com seu invólucro espesso”. Entretanto, não tarda para que suas ideias cheguem a Silas Flannery, escritor de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. E é sobre ele que o desejo de falsificações recai — mas fazendo curva.

A princípio, o escritor dobrado em livro afirma que a falsificação deve voltar-se sobre si próprio. Primeiro, considera a completa dissolução: “Também eu gostaria de apagar-me e encontrar para cada livro um outro eu, uma outra voz, um outro nome — renascer; mas meu objetivo seria captar no livro o mundo ilegível, sem centro, seu eu”. Depois, a proliferação indiscriminada de si: “Talvez minha verdadeira

349 No desfecho de *The man who was Thursday*, o protagonista Gabriel Syme ouve, numa sequência de distorções de tons oníricos, as palavras de revelação saídas da boca de Sunday: “*Can ye drink of the cup that I drink of?*”. Trata-se, afinal, de uma citação do evangelho de Marcos. Em viagem para subir a Jerusalém, os apóstolos Tiago e João pedem a Jesus que lhes conceda o que pedem: “Concede-nos que, na tua glória, um de nós se sente à tua direita e outro à tua esquerda. Mas Jesus disse-lhes: Não sabes o que pedis; podeis vós beber o cálice que eu vou beber? Ou ser batizados no batismo em que eu vou ser batizado?” (BÍBLIA. Marcos 10: 37-38). No desfecho do romance de Chesterton — uma intrincada trama de farsa sobre farsa — abre-se a palavra de revelação da comunhão cristã. Após o episódio epifânico, Gabriel Syme é narrado como que tocado por uma potência maior que a própria vida: ““He felt he was in possession of some impossible good news, which made every other thing a triviality, but an adorable triviality” (CHESTERTON. *The man who was Thursday*, p. 126). Não por acaso Calvino, escritor de herança anarquista e de fortes inclinações comunistas, certa vez declarou: “Admiro Chesterton porque ele queria ser o Voltaire católico. Já eu gostaria de ser o Chesterton comunista”. In: BARANELLI; FERRERO. *Album Calvino*, pp. 90-91.

vocação fosse essa e eu a tenha frustrado. Teria podido multiplicar meus eus, anexar a mim os eus alheios, simular toda espécie de eus opostos entre si ou opostos a mim mesmo”.³⁵⁰ A multiplicação do eu, como argumentávamos anteriormente, é a contraface de sua diluição no desconhecido. Do sem-nome ao nome-qualquer, a busca por outro eu, outra voz, outro nome é abertura exponencial de uma distância entre o eu-que-escreve e a escrita-que-prosegue, de maneira que essa escrita, essa escrita sem nome, alce-se à infinitude daquilo que o nome não alcança.

E é em nome dessa escritura impessoal que a vontade de falsificações de Flannery desloca seu objeto. Seus pensamentos de embuste vão da *persona* do escritor em direção àquilo que ele dobra: um livro. É o livro, afinal, o que incessantemente lhe retorna. Considera dobrar um livro a partir do excesso de si: “a única verdade que posso escrever é a do instante que vivo. Talvez o verdadeiro livro seja este diário”; ou ainda, vislumbra um livro que dobre a palavra do todo revelada: “escrever um livro que possa ser o único livro, capaz de esgotar o todo em suas páginas”; ou ainda, um gesto que recuse à linguagem a dobra única do todo, e que o persiga a partir de esforços parciais: “escrever todos os livros, escrever todos os livros de todos os autores possíveis”.³⁵¹

É nesse ponto que a figura do Grande Mistificador (aquela que, em Chesterton, representada por uma personagem terceira, conduzia a uma palavra de revelação) abre-se, no *Viajante*, em direção ao desconhecido. Construída a princípio sobre o nome de Ermes Marana e agora deslocada para o de Flannery, a figura esgarça-se nas potencialidades e nos abismos de uma grande trapaça realizada sobre o infinito: do livro, dos livros, das bibliotecas. Por excelência, uma operação borgiana, sobre a qual escreve Blanchot:

A palavra “trapaça”, a palavra “falsificação”, aplicadas ao espírito e à literatura, nos chocam. Pensamos que esse tipo de enganação é simples demais, acreditamos que, se há uma falsificação universal, é ainda em nome de uma verdade talvez inacessível, mas venerável e, para alguns,

350 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, pp. 183-184.

351 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, pp. 184-186.

adorável. Pensamos que a hipótese cartesiana do gênio maligno não é a mais desesperadora: mesmo que todo-poderoso, um falsificador permanece sendo uma verdade sólida que nos dispensa de pensar para além dela. Borges compreende que a perigosa dignidade da literatura não é a de nos fazer supor, no mundo, um grande autor absorto em suas mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal. [...] Ele vê, em todos os autores, um só autor que é o único Carlyle, o único Whitman, que não é ninguém. Reconhece-se em George Moore e em Joyce — poderia dizer em Lautréamont e em Rimbaud —, capazes de incorporar em seus livros páginas e figuras que não lhes pertencem, pois o essencial é a literatura, não os indivíduos; e, na literatura, que ela seja impessoalmente, em cada livro, a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros.³⁵²

352 BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 138-139. Pela “hipótese cartesiana do gênio maligno”, Blanchot refere-se a uma célebre passagem das *Meditações metafísicas* de René Descartes: “Suporei, pois, que há não um verdadeiro Deus, que é a soberana fonte da verdade, mas certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda a sua indústria em enganar-me. Pensarei que o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que ele se serve para surpreender minha credulidade. Considerar-me-ei a mim mesmo absolutamente desprovido de mãos, de olhos, de carne, de sangue, desprovido de quaisquer sentidos, mas dotado da falsa crença de ter todas essas coisas. Permanecerei obstinadamente apegado a esse pensamento; e se, por esse meio, não está em meu poder chegar ao conhecimento de qualquer verdade, ao menos está ao meu alcance suspender meu juízo” (DESCARTES. *Meditações*, pp. 96-97). Também conhecida como hipótese do *deus deceptor*, a ideia cartesiana, ainda que assustadora, de fato pode ser, como escreve Blanchot, menos desesperadora: não deixa de ser, para o inquisidor do transcendente-uno, algo em que se pode apoiar. Descartes escreve que, diante desse demiurgo falsário, se não se pode chegar ao conhecimento da verdade — porque, nesse caso, Deus é o autor do livro universal em que há engano sobre engano, finta sobre finta — pode-se ao menos suspender o próprio juízo. Para Blanchot, escritor que encontra na literatura o deleite e a paixão do desconhecido, o não-poder chegar

Borges, sabemos, realizava em sua narrativa essa sorte de operação: em “Pierre Menard, autor del Quijote”, narrou o episódio fascinante em que um francês, diante da potência infinita de uma página em branco, escreveu, sentença após sentença, o romance de Cervantes; “A biblioteca de Babel” tenta levar a termo, na brevidade de um conto, as infinitas possibilidades da combinatória da linguagem dobrada em livros dispostos em incontáveis prateleiras; No conto “O aleph”, colocam-se em questão os precipícios do desejo de totalidade: tudo ver para tudo escrever ou tudo ver para tudo esquecer? [*Dobra das dobras*, p. 290]; ainda, há “O livro de areia”, infinita dobra que inclui em si mesma o escoamento do infinito. São suas ficções, são seus artifícios — como bem aponta Blanchot, “nomes mais honestos que a literatura pode assumir”³⁵³ — em que, assim como no romance de Calvino, não há revelação ou termo final da série em que a palavra totalize qualquer sorte de verdade última. Não há, naquelas narrativas de Borges, a personagem de um Falsificador Universal, um *deus deceptor* ou ainda, para empregar os termos de Calvino, um Grande Mistificador que, assim como em Chesterton, seja o último refúgio do todo-saber divino. Ao contrário, há a Falsificação, há a *Deceptio*, a Mistificação: não realizada por, mas inscrita nas mãos daquele mesmo que escreve.³⁵⁴

à verdade e mesmo uma leve suspensão do juízo — escrever, afinal, é jogo insensato, como ele sempre ecoara de Mallarmé — são condições, premissas ao que ronda o espaço literário: à leitura, à escritura. Não poder chegar à verdade, suspender o juízo é, nesse sentido, render-se ao mistério que se escreve no livro de todos os livros, ou ainda, em todos os livros fatigadamente repetidos, ou ainda, em nenhum deles: na ausência de *um outro livro, um outro livro que não se lê*.

353 BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 138

354 A coleção de estudos, dissertações e teses que aproximam os escritos de Jorge Luis Borges aos de Calvino já compõe, a esta altura, uma vasta biblioteca. Destaco, contudo, a tese de Maria Elisa Rodrigues Moreira, em que é a ideia de biblioteca o que se coloca em questão: por um deslizamento dos atlas do imaginário e do desconhecido em direção às coleções que abrigam o infinito, e dessas à proposição da leitura de Borges e Calvino pelo viés derridiano do arquivo. Ali, os escritos de Moreira apontam para uma dimensão política das multiplicidades borgianas e calvinianas: as bibliotecas como “ancoradouros inseguros” para as comunidades de leitores, em que as possibilidades do desejo e do saber são potencializadas por seus assombros e suas ausências, por seus intervalos e seus inesperados relances. Cf. MOREIRA. *Literatura e biblioteca*

No *Viajante*, de maneira diversa, o que vemos é a narrativa deste deslocamento: do falsificador à falsificação, do *deceptor* à *deceptio*, do mistificador à mistificação que é o ato de escrever. Há, à diferença de Borges, e tal qual em Chesterton, a figura de um Grande Mistificador, a princípio representada pela personagem de Hermes Marana. Ocorre que o que vemos é essa figura — do *antiescritor* — deslocar-se em direção àquela de Silas Flannery, àquela do escritor dobrado no livro. Fascinado pela ideia de dissolver-se “na nuvem de ficções que recobre o mundo com seu invólucro espesso”, ele oscila entre o autoapagamento e a multiplicação de si. Em seguida, pensa nas possibilidades do livro, no infinito do livro-dos-livros, na noite do Livro. Pensa na literatura, e no que ela canta “impessoalmente, em cada livro”, entre “a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros”, como escrevera Blanchot. Almejando a essa impessoalidade — desejando uma escrita do neutro —, procura encontrar a trapaça ideal, o artifício perfeito para dissimulá-la no próprio livro que escreve. Por fim, anota em seu diário:

Apócrifo (do grego *apókryphos*: escondido, secreto): 1) dizia-se originariamente dos “livros secretos” das seitas religiosas; mais tarde, dizia-se dos textos não reconhecidos como canônicos pelas religiões que estabeleceram um cânone das escrituras reveladas; 2) diz-se do texto falsamente atribuído a uma época ou a um autor.

Assim consta dos dicionários. Talvez minha verdadeira vocação fosse ser autor de apócrifos, nos vários sentidos do termo: porque escrever é sempre ocultar alguma coisa de modo que depois seja descoberta; porque a verdade que pode sair de minha caneta é como a lasca que um choque violento faz saltar de um grande rochedo e projetar-se longe; porque não há certeza fora da falsificação.³⁵⁵

Eis a não-revelação que o escritor-escrito — e agora mistificador-mistificado — faz aos seus leitores: a de não haver certeza fora da

em Jorge Luis Borges e Italo Calvino.

355 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 198.

falsificação. Porque qualquer maneira de verdade que venha da escrita é uma projeção ao alhures. Porque “escrever é sempre ocultar alguma coisa de modo que depois seja descoberta”, escreve um Flannery dobrado por Calvino, ou ainda completariamos, ocultar alguma coisa de modo que depois desejemos descobri-la, ou ainda, ocultar alguma coisa desconhecida de modo que depois descobramos não o oculto, mas o próprio ato de ocultamento. É aqui que passamos, tal qual em Borges, e à diferença de Chesterton, do falsificador à falsificação. Dos artificios armados na ponta do nome, passamos à ideia de que, diante da iminência do imponderável, é preciso abrir mão das verdades para dobrá-lo em livro. A ideia de que pelo artifício, pela *deceptio* que se alarga pela escrita, é possível, como escrevera Blanchot a respeito de Borges, fazer-nos “sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal”: como o murmúrio de um livro escondido e distante; dobrado no livro-do-livro, “oculto por detrás do semblante que mente”,³⁵⁶ *como um outro livro que não se lê*.

A biblioteca de apócrifos que se deseja escrever

Tratamos anteriormente do texto “La squadratura”, que Calvino escrevera para prefaciá-lo um livro de Giulio Paolini. Daquele texto, além da versão publicada no livro de Paolini, há uma que o escritor descartou. Nela, Bruno Falchetto acertadamente encontrara uma “célula germinativa” do que, anos mais tarde, viria a ser o diário de Silas Flannery. Notamos, contudo, que a versão publicada do ensaio, de 1975, encerrava-se com uma sentença enigmática. Embora naquele ensaio Calvino não tivesse escrito de livros falsificados ou escondidos, ele encerrara o texto afirmando que “o escritor que contempla [a pintura de Paolini] já pode aspirar a ler os *incipits* de inumeráveis volumes, a biblioteca de apócrifos que desejaria escrever”.³⁵⁷

Há pelo menos dois outros ensaios do escritor que apontam para a mesma biblioteca. No primeiro deles, publicado em 1969, e portanto seis anos antes, Calvino escreve para a revista *Libri nuovi* uma resenha para o recém-lançado *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye, e se afirma

356 BAUDELAIRE. “À Máscara”. In: *As flores do mal*, poema XX.

357 Traduzi de CALVINO. “La squadratura”, p. XV.

tomado por uma inquietação. No mergulho crítico de Frye, Calvino encontra uma visão da literatura como expressão do desejo em um mundo pautado pelo trabalho. Tal desejo, entretanto, não apontaria para além desse mundo, mas evidenciaria as metas e propósitos dos homens que nele vivem e que nele ergueram sua civilização.³⁵⁸ É um olhar notadamente extrínseco sobre os textos literários: a escrita é posta lado a lado à realidade imediata, ao trabalho e, em última instância, ao fazer. Segundo esse olhar, homens e mulheres erguem prédios para habitar, organizam instituições para trabalhar, fabricam máquinas para usar. Entretanto, esses homens e mulheres — assim como a civilização que eles compõem — são movidos pelo desejo. Seus desejos se voltam sobre aqueles prédios, aquelas instituições, aquelas máquinas. São anseios reafirmadores ou transformadores do mundo em que vivem. Teríamos assim, segundo esse olhar, um mundo de fazeres que pauta e é pautado pelo espaço literário — espaço que também é, por sua vez, resultado de um fazer. Aos engenheiros, caberia construir. Aos gerentes, administrar. Aos operários, fabricar. E aos escritores, dobrar seus desejos em livro. Ler um texto literário munido dessas lentes seria, dessa forma, deparar-se com um dos tantos registros do que deseja esse mundo de prédios, instituições e máquinas. Para então realizá-los, para então refutá-los, ou para então desejá-los. E, a partir da leitura, erguer mais prédios, ou demoli-los, fazer novas instituições, ou dissolvê-las, e fabricar outras máquinas — ou emperrá-las.

O que inquieta Calvino nesse olhar marcado por correlações e correspondências, afinal, é a ideia de escrita como uma matriz tão exata a ponto de os leitores, e críticos, e leitores críticos poderem delimitar precisamente seus pontos nodais de contato com o mundo histórico-

358 CALVINO. “A literatura como projeção do desejo”. In: *Assunto encerrado — discursos sobre literatura e sociedade*, pp. 232-241. O olhar de Frye sobre a literatura não constitui em medida alguma um ponto de vista isolado. Boa parte das tendências críticas do século XX encontrou no literário uma lente através da qual os desejos, anseios e realizações do homem e da civilização ocidental poderiam se revelar. Entre a crítica sociológica, as leituras marxistas, as estéticas da recepção e os estudos culturais há um denominador comum: a possibilidade de buscar nos textos literários as raízes e desdobramentos dos mais diversos fazeres dos homens em seu tempo e lugar. Nessa perspectiva, todo texto remeteria a um contexto; toda palavra remontaria a algo que está, necessariamente, fora dela — mas no âmbito do mundo.

prático. Sobre a questão, Calvino explicita suas dúvidas, considera frustrante a arquitetura sistemática de Frye em que “nada escapa”, para então dizer de seu próprio regime de leitura: “talvez a análise crítica que eu busco seja aquela que não aposta diretamente no 'fora', mas, explorando o 'dentro' do texto, consegue se aprofundar em sua marcha centrípeta, a abrir para o 'fora' dos relances inesperados”.³⁵⁹ A ideia de leitura calviniana, assim, seria um mergulho em direção ao cerne mais profundo do texto. Um mergulho que não procuraria traçar correlações demasiado firmes entre texto e fora-do-texto, mas que apenas o faria de maneira contingencial, a partir do desvio, do acaso, dos “relances inesperados”.

Se Calvino refuta tanto as conexões sistemáticas entre literatura e mundo quanto a possibilidade de fazê-las a partir da leitura, ele nos diz de uma “marcha centrípeta” e, ao fazê-lo, pressupõe algo como um “centro” do texto. Entretanto, sabemos que é esse centro precisamente o que gira em falso: no *Viajante*, por exemplo, é a *notte buia*. No centro, o enigmático vazio. O mergulho da leitura proposto por Calvino — essa “marcha centrípeta” — convoca um jogo de busca e perda que parte da superfície dos textos em direção ao seu nada constitutivo. Nesse jogo, entra a contingência: a partir de “relances inesperados”, o leitor é arremessado para fora. Cabe agora a pergunta: fora de quê?

Lendo um Calvino que lê Frye, é possível perceber, num relance quase inesperado, um ponto em que ambos se encontram. O italiano enxerga nos escritos do canadense uma visão bibliocêntrica, em que o livro abre o mundo. Afinal, segundo a visão do próprio Frye, o livro é o lugar depositário dos desejos para o mundo, e esse mundo, por sua vez, é movido pelos desejos escritos no livro. Como ressalta Calvino, trata-se de um crítico cristão: “Frye considera a Bíblia (Velho e Novo Testamento) uma estrutura arquetípica completa, além de um compêndio de todas as maneiras, símbolos e mitos da literatura mundial”. Faz a uma objeção: seria um tanto ingênuo considerar a Bíblia um livro e não uma biblioteca organizada a partir de pressupostos, ordenamentos e estratégias. Uma seleção, em torno da qual gravitam os inúmeros livros possíveis. E então ele, Calvino, também em alguma medida

359 CALVINO. “A literatura como projeção do desejo”. In: *Assunto encerrado — discursos sobre literatura e sociedade*, p. 239.

bibliocêntrico, mas em uma acepção outra, pensa a biblioteca a partir de suas bordas e de seus escapes:

A biblioteca ideal para a qual eu tendo é aquela que gravita em direção ao exterior, em direção aos livros “apócrifos”, no sentido etimológico da palavra, isto é, os livros “escondidos”. A literatura é busca do livro escondido distante, que muda o valor dos livros conhecidos, é a tensão em direção ao novo texto apócrifo a ser reencontrado ou inventado.³⁶⁰

Antes de refletir sobre os desdobramentos da asserção, levemos em conta um terceiro texto em que o escritor menciona apócrifos. Trata-se de “O livro, os livros”, conferência proferida na Feira do Livro de Buenos Aires, em 1984 (portanto passados quinze anos desde a publicação daquele texto sobre Frye, nove depois de “La squadratura” e cinco após a publicação do *Viajante*). É um texto panorâmico, inspirado pela ideia de uma feira de livros, em que a novidade da proliferação das dobras contrasta, para o escritor, à silenciosa acumulação de velhas camadas de livros nas bibliotecas, em que “se deposita o passado como em estratos geológicos de palavras silenciosas”.³⁶¹ Da imagem dos livros multiplicados pelo espaço, Calvino peregrina para aquela da proliferação de livros em um só livro. Pensa nas formas diversas do livro único sagrado, em cuja dobra tantos povos se reconheceram, mas assente que aqueles livros únicos constituem, à sua maneira, bibliotecas dobradas (como a Bíblia) ou singularidades que se estendem em infinitos comentários e exegeses (como o Corão). Pergunta-se sobre o livro mágico, *aujourd’hui grimoire*, e seu poder de mudar o mundo ou dissolvê-lo em nada [**Dobra da dobra, p. 278**]. Sobre o Livro de Mallarmé, faz uma afirmação que recebemos com estranheza: considera-o como uma versão profana do livro absoluto, e afirma tratar-se de uma “tentação diabólica”.³⁶² Menciona o nome de Leibniz, cuja “arte combinatória mostrou-se aos engenhos mais ambiciosos como a

360 Ambas as citações em CALVINO. “A literatura como projeção do desejo”. In: *Assunto encerrado — discursos sobre literatura e sociedade*, pp. 240-241.

361 CALVINO. “O livro, os livros”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 116.

chave de todo conhecimento e acendeu neles o sonho do livro universal”. Por fim, pensando nos modelos pelos quais a literatura escrita dobrou a multiplicidade de narrativas orais e de contos populares, afirma:

Em meus últimos livros, esse modelo tradicional se transformou na invenção de mecanismos geradores de histórias que senti a necessidade de elaborar em planos cada vez mais complicados, ramificados, facetados, aproximando-me da ideia de um hiper-romance ou romance elevado à enésima potência.

A iniciativa de tentar escrever romances “apócrifos”, isto é, que eu imagino escritos por um autor que não sou eu, levei-a até as últimas conseqüências em meu livro *Se um viajante numa noite de inverno*. [...] Mais que me identificar com o autor de cada um dos dez romances, tentei me identificar com o leitor: representar o prazer da leitura de determinado gênero, mais que o próprio texto. Mesmo assim, em alguns momentos

362 “Melhor o gesto perplexo e modesto de quem leva adiante o próprio livro como uma glosa aos livros escritos anteriormente”, afirma Calvino, “ou considera a própria obra o capítulo de um superlivro composto por todos os volumes já escritos ou ainda por escrever, de autor conhecido ou desconhecido, em todas as línguas” (CALVINO. “O livro, os livros”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 117). É curioso que Calvino rejeite dessa maneira o Livro, e que o faça em nome de um (suposta) perplexa modéstia. Afinal, como procuramos discutir continuamente desde o prólogo desta tese, é demasiado simplista reduzir o Livro — que não se lê — ao esforço de um secular livro total; ao contrário, acreditamos haver ali, naquela preparação sem romance, naquele Livro de sombria dobra, muito mais do que isso: trata-se da projeção arrojada de um limite, uma potência extrema que retorna em cada gesto literário: o ponto “para onde vai a literatura”, como perquirira Blanchot, o “escoadouro da linguagem” silencioso, enigmático e último que cada livro, à sua maneira, dobra e enreda em mistério. O próprio gesto inscrito no *Viajante* — o de redobrar apócrifos — aponta, em larga medida, para aquele ponto: não total, mas dissoluto; não universal, mas impessoalmente singular; ponto em que, elevada à sua forma extrema, a literatura ressoa em sua neutralidade imponderável, no “redobrimento virgem do livro” (MALLARMÉ. *Divagações*, p. 183).

me senti como atravessado pela energia desses dez autores inexistentes. Mas busquei principalmente conferir evidência ao fato de que cada livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros.³⁶³

Detenhamo-nos aqui. Na enigmática sentença final de “La squadratura”, ensaio inscrito na gestação do *Viajante*, a ideia do apócrifo aparece intimamente relacionada ao desejo: ler *incipits* é desejar escrever uma biblioteca de apócrifos. Na resenha do livro de Frye, escrita seis anos antes, para o escritor é também o desejo que se coloca em questão: não como inscrição do mundo nos livros e dos livros no mundo, mas como qualquer coisa que aponte para fora dos livros e do mundo. O apócrifo, ali, é o ponto de impossibilidade exterior a cada coisa buscado, desejado na e pela literatura: um livro escondido sempre prestes a ser reencontrado e reinventado. Já na conferência feita em Buenos Aires, quando o *Viajante* há anos já se dobrara em livro, a ideia do apócrifo surge atrelada especialmente à de impessoalidade: são livros “que eu imagino escritos por um autor que não sou eu”, e cuja experiência de escrita tem qualquer coisa de uma estranha maneira de alteridade, uma peculiar porosidade à aproximação de *um outro*: “me senti como atravessado pela energia desses dez autores inexistentes”.

É curioso: antes de escrever seu romance de apócrifos, o escritor afirmava que era para aqueles livros escondidos que remava o desejo, que remava a literatura; após a publicação do *Viajante*, vivendo a memória da escritura, a ideia de apócrifo já lhe vinha como a experiência de atravessamento de uma personalidade inexistente — no limite, a impessoalidade. Antes, o apócrifo é *um outro livro que ele deseja*; depois, o *livro de um outro que suas mãos escrevem*. Entre o desejo de escrever e a experiência de escrita (é esse, afinal, o espaço da escritura) há, atravessando aqueles três textos, perpassando aquelas três ideias de apócrifo, um termo comum: *um outro*, termo de uma alteridade tão indefinida quanto impessoal, *um outro*, termo de uma alteridade radical.

Nesse sentido, a literatura, lida a partir de Calvino, é o movimento em direção a esse *um outro*: “uma espontaneidade

363 CALVINO. “O livro, os livros”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 125.

impessoal”, diríamos com Blanchot, “o totalmente outro do livro”, arriscaríamos com Nancy. *Um outro do livro, um outro livro*: um livro distante do outro — *apo-* —, um livro escondido do outro — *kryptein* —,³⁶⁴ um livro que se esconde na distância extrema da mais radical alteridade, um livro de todo exterior. “A biblioteca ideal para a qual eu tendo é aquela que gravita em direção ao exterior, em direção aos livros ‘apócrifos’”, escreve Calvino, ao que aqui poderíamos completar: porque é nas margens do exterior, do lado de fora da linguagem, ou seja,

364 Ainda que o senso comum nos diga que um livro apócrifo seja, necessariamente, um escrito de autoria duvidosa, o próprio Italo Calvino já pede atenção para um sentido segundo que a etimologia do termo evoca. “Apócrifo” vem do grego *apokryphos*, formado a partir do encontro entre a preposição *apo* e o adjetivo verbal *kryptein*. O termo *apokryphos* já carrega um sentido curioso (“oculto”, “secreto”), mas um breve passeio etimológico pode abrir-lhe ainda mais a potência semântica. *Kryptein* é um adjetivo verbal que evoca a ideia de “esconder”, “ocultar”. Palavra que dá notícia de um esconderijo. A cripta: a câmara subterrânea que se esconde nas igrejas e mausoléus. O lugar que abriga segredos, corpos ou corpos secretos. A criptografia: a arte de proteger, na letra, códigos e mensagens que devem ser mantidas em segredo. A palavra que, entre a cifração e a decifração, se esconde e espera por um leitor sagaz. O apócrifo: o livro que é escondido, ocultado ou cifrado para tornar-se ele mesmo um segredo, para tornar-se ele mesmo um não-saber. Já o termo *apo*, na língua grega clássica, pode ser um advérbio ou servir de preposição em uma sentença. Como advérbio, remete à distância (“longe”) ou a um apartar-se (“separadamente”). Como preposição, carrega as ideias de origem, descendência, instrumento, meio ou matéria. Vindo de algo, de algum lugar ou tempo. A partir de um ponto, um estado, um momento. Distante. Fora. Em todas as suas acepções, a palavra *apo* nos diz de alguma distância. A apóstrofe: a ação de, numa escrita ou discurso, dirigir-se a alguém ausente ou coisa personificada. A palavra que se distancia do discurso para se aproximar de um outro. O apóstolo: o homem da fé ou do saber que sai em missão para pregar sua ideia ou moral. O homem que percorre a distância para disseminar a palavra. O apócrifo: o livro colocado à distância para que sua palavra não seja encontrada. Porque tal encontro seria demasiado perigoso. E curiosamente, a noção de perigo parece envolver esses três termos. Para além da óbvia comunhão do termo *apo*, apóstrofes, apóstolos e apócrifos se encontram também unidos por um sentido bélico. O substantivo *strofe*, que forma “apóstrofe”, alude à ação astuciosa de voltar, fugir ou recuar para escapar de um confronto. O verbo do qual deriva a palavra “apóstolo”, *apostelo*, corresponde ao ato de equipar-se, preparar-se, dispor-se ao combate, marchar. Ainda, um outro sentido do adjetivo verbal

em seu limite, que os livros apócrifos se escondem [*Dobra da dobra*, p. 268]. Bem ali: na linha do lado de fora, eles se escondem; no limite da linguagem, eles se incluem.

No limite da linguagem, na linha do lado de fora: ali se faz, dos apócrifos, a dobra.

kryptein, de *apokryphos*, traz a ideia do ocultamento, dissimulação ou camuflagem como estratégia de proteção ou defesa. Dessa forma, numa guerra, aquele que faz a apóstrofe recua ou foge ao embate; o apóstolo parte para a confrontação direta; o apócrifo se esconde para melhor se defender. E se, num esforço de pensamento, estendermos a semântica bélica ao campo de batalha que tem lugar na linguagem, a palavra da apóstrofe é aquela que foge, a palavra do apóstolo é aquela que enfrenta e, finalmente, a palavra do apócrifo é a que, a fim de proteger-se, encontra um esconderijo, ou uma cripta, ou uma cifra, para então sobreviver em latência. Seja num sentido ou em outro, o apócrifo é o livro guardado bem longe, ou escondido à distância, para que não haja perigo. E nesse ponto ele se torna, em segredo, perigoso. Afinal, o apócrifo não foge ao confronto (já que a fuga é do domínio da apóstrofe) — ele o mantém como possibilidade infinita. Aqui, cabe recordar o que escreveram Deleuze e Guattari: “esconder-se, camuflar-se, é uma função guerreira; e a linha de fuga atrai o inimigo, atravessa algo e faz fugir o que atravessa; é no infinito de uma linha de fuga que surge o guerreiro”. Ou seja: o livro apócrifo não é aquele que, desaparecido, recusa o embate da linguagem. O livro apócrifo é aquele que, escondido bem longe, fora do alcance dos olhos, projeta, a partir de uma linha de fuga silenciosa, a possibilidade de uma fala sem fim. Cf: DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4, p. 70. A pesquisa etimológica foi realizada com o suporte de Camila Bylaardt Volker e a consulta a MALHADAS, DEZOTTI; NEVES. *Dicionário grego-português*, 5 volumes; FARIA. *Dicionário Escolar Latino-Português*; e ISIDRO. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*.

Apócrifas dobras

“Vamos sair fora dessa escuridão, ou melhor, entremos, lá fora é que está escuro”.³⁶⁵ Se é chegado o momento de tentar margear o lado de fora, primeiro partamos de uma imagem: entremos numa biblioteca imaginária. Num primeiro salão, nada de novo. Erguem-se estantes e estantes repletas de livros que conhecemos, livros que classificam os livros que conhecemos, livros que comentam os livros que conhecemos, livros que continuam os livros que conhecemos. O sempre-cânone, o ainda-cânone, o quase-cânone, o cânone-por-ser.

Em torno desse agigantado salão principal, uma série de salas menores, ainda cheias de livros. Em suas estantes, aquelas obras que não conhecemos tão bem assim. Livros que relembram, com certa melancolia, seus dias de glória. Livros que projetam, com alguma esperança, o dia em que serão reconhecidos. Livros que, desinteressados, entregam-se ao esquecimento do pó e das traças [*Dobra da dobra*, p. 274]. Livros pouco lembrados, quase esquecidos, ainda não desaparecidos, semi-sumidos.

Um outro cômodo, entretanto, irrompe dessa arquitetura bibliômana. Esconde-se ali, em algum lugar entre o salão magistral da conversação canônica e as saletas dos escritos quase esquecidos. Bem ali, na mais profunda interioridade daquela biblioteca. Uma cripta que, assim como as outras salas, é repleta de estantes, mas ao contrário delas, só abriga lacunas. Suas prateleiras são prenhes de espera. Aguardam pacientemente, resilientemente, eternamente, seus livros: os desaparecidos, os banidos, os nunca lidos, os sempre esquecidos; os queimados, os afogados, os rasurados, os tão falseados; os projetados, mas nunca escritos; os não-projetados e nunca escritos; os buscados e jamais encontrados; os não procurados e para sempre perdidos. Na cripta da biblioteca imaginada afirmam-se, pela força de sua ausência, os livros apócrifos. Na mais interna interioridade, dobram-se as dobras do exterior: os apócrifos, dobras da linha do lado de fora.

A afirmativa causa susto: primeiro, como pode a mais interna interioridade dobrar uma linha distante e exterior? E também, se até agora assumimos para os livros e para a literatura a claustrofobia

365 CALVINO, “A taverna dos destinos cruzados”. In: *O castelo dos destinos cruzados*, p. 75.

leibniziana de um “não há janelas”, como poderíamos sequer supor um lado de fora?

Partiremos da segunda pergunta para chegar à primeira. Voltemos a Deleuze, leitor de Leibniz. O filósofo francês encontra, na monadologia barroca, duas asserções que parecem, à primeira vista, rejeitar toda ideia de uma exterioridade ou de um lado de fora do mundo e da linguagem. A primeira delas é relativa às mônadas. Da leitura de Leibniz, Deleuze depreende que cada mônada expressa todas as outras, parte clara e distintamente, parte obscura e confusamente. O mundo, sob o ponto de vista leibniziano, não é uma exterioridade que as mônadas expressam à sua maneira. Ele é, ao contrário, justamente aquilo expressado por elas — a somatória potencial das expressões de cada uma das mônadas, em seu misto de clareza e escuridão. Daí a primeira asserção: “os sujeitos, as substâncias individuais estão ‘sem porta nem janela’. Não recebem nada de fora”,³⁶⁶ porque tudo o que têm, tudo o que leem, tudo o que lhes chega é justamente o que eles envolvem, o que eles incluem: o que eles dobram.

A segunda asserção encontrada por Deleuze em Leibniz é precisamente relativa às dobras. A dobra, lembremos, é a curva de um envoltório cuja causa final é a inclusão. No mundo leibniziano, o que está dobrado está necessariamente envolto em algo. “Envolto”, lembra Deleuze, “em latim é *involvere*, ou *implicare*”. O que está dobrado, nesse sentido, está *implicado* em algo, incluído em algo, dobrado para estar em algo mas, por isso mesmo, não existe fora do que implica, do que envolve, do que inclui. “O que está dobrado não existe fora do que o envolve”,³⁶⁷ afirma Deleuze quanto à dobra barroca, ao que chegamos à conclusão: se há dobras por toda parte, se cada substância está dobrada e redobrada em cada um dos pontos de vista que compõem as multiplicidades do mundo, não poderíamos conceber, enclausurados que somos em nossas próprias mônadas, um lado de fora.

Por isso, mais uma vez, a fórmula da clausura barroca: “não há janelas!”. Barroca, repetimos: porque numa espécie de ponto de curvatura de suas elaborações, Deleuze repensa a monadologia leibniziana para dobrá-la num ponto de vista mais caro à modernidade e, em especial, ao estatuto da arte moderna. O ponto de partida é a

366 DELEUZE. *Sur Leibniz*, aula de 16/12/1986, s/p.

367 DELEUZE. *Sur Leibniz*, aula de 16/12/1986, s/p.

arquitetura. Trata-se da capela do convento de Latourette, projetada por Le Corbusier. É um empreendimento moderno, mas em que não há portas ou janelas. Realiza ao pé da letra a ideia de “um interior sem exterior”, como pontua Deleuze, em que “seguramente há aberturas, mas aberturas totalmente desviadas, totalmente oblíquas”. Naquele edifício, “a luz passa pelas aberturas mas não se vê nada de fora; passa unicamente uma luz colorida pelos elementos de dentro”. Não é uma obra barroca — mas é uma obra que, como destaca Deleuze, não teria sido possível sem a arquitetura barroca.³⁶⁸

Ali, na capela de Latourette, aquela arquitetura atualiza-se na modernidade. O exterior, o lado de fora permanece, para quem está dentro, como inacessibilidade impensável. Entretanto, ele desafia a clausura da mônada de maneira tortuosa: por um atravessamento oblíquo, uma luz tão tênue quanto misteriosa, que transtorna o espectro luminoso daquela câmara enclausurada; por um desvio, uma curva que nada dá a ver, mas que altera de maneira decisiva a visibilidade do lado de dentro. Aqui, respondemos à segunda pergunta que fizéramos anteriormente: *se não há janelas, como poderíamos supor um lado de fora?* Pelos oblíquos desvios e curvaturas que o exterior impensado exerce sobre a interioridade das mônadas.

Agora, a fim de chegar à primeira pergunta que fizemos, pensemos nesses desvios oblíquos. Antes de seguir entre mônadas e dobras, pensemos com Maurice Blanchot. Partindo da questão que lhe condensa o enigma da escritura — “Para onde vai a literatura?” —, Blanchot também pensa em clausuras. E escreve:

A obra não é de modo algum, para o homem que se põe a escrever, um recinto fechado no qual permanece, em seu eu tranquilo e protegido, ao abrigo das dificuldades da vida. Talvez ele acredite mesmo estar protegido contra o mundo, mas é para expor-se a uma ameaça muito maior, e mais perigosa, porque ela o encontra desprevenido: aquela mesma que lhe vem do fora, do fato de que ele se mantém no fora. E contra essa ameaça ele não deve defender-se, deve, pelo contrário, entregar-se a ela. A obra exige que o

368 DELEUZE. *Sur Leibniz*, aula de 20/01/1987, s/p.

homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra.³⁶⁹

Para Blanchot, a obra tampouco é um abrigo ou recinto completamente fechado e protegido contra a exterioridade. Ao contrário, ela é porosa, repleta de aberturas a “uma ameaça” muito maior que o mundo: o exterior ao homem, o exterior ao mundo, o exterior à obra. O fora. Ainda que nos pensemos enclausurados, ainda que não haja janelas, há o fora, há o exterior ameaçador, e há os oblíquos orifícios por onde o rumor do fora — um “rumor neutro”, escreve mais adiante Blanchot — perpassa em direção ao interior e demanda, àquele que o escuta, um sacrifício: sacrificar-se pela obra, *tornar-se outro, tornar-se ninguém* para que se ressoe o chamado. Tal qual em Deleuze: não há janelas, não há contemplação direta e imediata do fora, mas há aberturas por onde passa o exterior, orifícios que a princípio não entregam nada aos olhos, mas que possibilitam um atravessamento que irremediavelmente traça desvios e pauta obliquidades.

É o que se passa com o escritor: da clausura de sua mônada, ele é — todos somos, afinal — prisioneiro da linguagem. Não tem acesso imediato ao que está fora dela, não dispõe de uma janela para contemplá-lo diretamente. Mas ocorre que, embora ele não veja o lado de fora como quem contempla uma paisagem, sua câmara é repleta de pequenos orifícios: e é ali que ele perfura a linguagem e é perfurado por ela, e pelo que lhe é exterior. Ele vê algo, não alguma coisa, mas *outra coisa*, não um livro, mas *outro livro*, ele vê e ouve da linguagem, como escreve Deleuze, “um limite”, “um fora”, “um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios da linguagem”.³⁷⁰ Desse atravessamento, desse rumor ameaçador e impessoal, dessas visões, dessas Ideias que clamam ao escritor que renuncie a si próprio, que renuncie a todas as medidas, maneiras e nomes de si, que se torne *um*

369 BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 316.

370 DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 16.

outro que seja ninguém, desse rumor neutro faz-se a obra: dele faz-se escritura.

Aqui nos reencontramos com a demanda por uma alteridade radical que Italo Calvino ouvira ao desejar e ao escrever apócrifos, fosse perquirindo da literatura *um outro livro* distante (*apo*), *um outro livro* escondido (*kryptein*), fosse dizendo-se “atravessado pela energia de escritores inexistentes”. Na conferência “O livro, os livros”, essa experiência no limite da impessoalidade compõe uma bela imagem:

A ideia de que os livros são gerados pelos livros, como por uma força biológica inerente ao papel escrito, pode provocar angústia: se o discurso escrito passa através da mão que escreve, e o autor não é mais que o instrumento de algo que se escreve independentemente dele, talvez não sejamos nós a escrever os livros, mas os livros a nos escreverem.³⁷¹

Experiência redobrada no diário de Silas Flannery, nome de um escritor que se deseja *nameless*:

Poderei algum dia escrever “hoje escreve” assim como se diz “hoje chove”, “hoje venta”? Apenas quando me for natural utilizar o verbo “escrever” no impessoal poderei esperar que através de mim se exprima algo menos limitado que a individualidade de uma única pessoa.³⁷²

É o “isso funciona”, “isso respira, isso aquece, isso come”, para rememorar a fórmula de Deleuze e Guattari.³⁷³ É o *isso escreve*: o

371 CALVINO. “O livro, os livros”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 121.

372 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 180.

373 Trata-se da fórmula da produção desejante, que abre o denso percurso que começaria no *Anti-Édipo* e desembocaria nos cinco volumes dos *Mil platôs*. A ela, cabe a ressalva colocada pelos autores — “mas que erro ter dito *o* isso” — que sintetiza de maneira tenaz os limites da linguagem diante dessa potência impessoal, terceira e, acima de tudo, indeterminada. In: DELEUZE; GUATTARI. *O anti-Édipo*, p. 11.

desejo, a busca e a afirmação de uma escritura que seja precisamente a indeterminação impessoal demandada pelo fora. “A literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”, escreve Deleuze, e ainda: “escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor”.³⁷⁴ Escrever, completáremos com Calvino, é tornar-se instrumento, meio, *medium* de uma potência mais larga que o escritor e “que se escreve independentemente dele”: o atravessamento de uma exterioridade impensada, terceira, neutra.

Mas, repetindo aquela primeira pergunta que fizemos, *como pode a mais interna interioridade dobrar uma linha distante e exterior?* Michel Foucault, ao ler Maurice Blanchot e pensar o pensamento do fora (que em português recebeu a tradução de “pensamento do exterior”), começa justamente pela ideia de esvaziamento de si diante do impessoal. Interessa-lhe “esse pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindos do exterior”, pensamento que enuncia da subjetividade — e do pensamento — o fim, pensamento de que se acolhe “apenas sua invisível

374 DELEUZE. *Crítica e clínica*, pp. 13-17. Deleuze anota, logo em seguida à ideia de uma “terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer eu”, que se trata “do ‘neutro’” de Blanchot. E do neutro, Blanchot escreve: “O neutro: aquilo que leva a diferença até na indiferença, ou mais exatamente, que não abandona a indiferença a sua igualdade definitiva. O neutro, sempre separado do neutro pelo neutro, longe de se deixar explicar pelo idêntico, se mantém o excedente indetectável”. Trata-se, de fato, de uma ideia bem próxima do que, na leitura de *Diferença e repetição*, identificamos como o caráter seletivo da noção deleuziana de Eterno Retorno: “só retorna o que é extremo, excessivo, o que passa no outro e se torna idêntico” (DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 55). Nesse sentido, para além da alternância binária entre presença e ausência, entre primeira e segunda pessoa, entre positivo e negativo, o neutro é o excessivo outro do outro, além-presença e além-ausência, terceiro, neutro: em que Eu e Outro defrontam-se com “a falta que os constitui e de que se protegem”, como escreve Blanchot, no insituável *outro lugar* em que não há certeza a qualquer experiência, “incluindo-se aí a do pensamento”. É essa a potência que arrasta o Eu e o Tu de toda escrita, e o Eu e o Tu de todo livro, em direção à radical alteridade do outro que retorna na mesmidade de um sempre: o neutro, “a pressão de um enigma” terceiro que, colocada sobre o papel, acontece como escritura. Cf: BLANCHOT. “René Char e o pensamento do neutro”. In *A conversa infinita*, vol. 3, p. 38-39.

ausência”.³⁷⁵ Ocorre que esse pensamento extremo só se abre para aquele que escava vazios em sua mais interior interioridade, escancarando-se à experiência-limite do *isso*, abrindo mão de todo si mesmo para vetorizar o impessoal e, enfim, negligenciando-se em nome de uma atração sem nome. “No momento em que a interioridade é atraída para fora de si, um exterior cava o próprio lugar onde a interioridade costuma encontrar seu recuo e esvazia a própria possibilidade desse recuo”.³⁷⁶ A experiência oblíqua do fora, aquela que se dá nos interstícios, não pode ser situada para Foucault em qualquer ângulo interior: ela é, ao contrário, o esvaziamento do interior, e do ângulo, e de toda sorte de sua possibilidade.

Mas isso não significa que não haja, no limite da linguagem, na linha do fora, possibilidade de dobra. Tornemos à mônada: na versão moderna da câmara leibniziana, ou ainda, na versão deleuziana da clausura moderna, há o orifício, a perfuração, a microabertura por onde o lado de fora pode passar. “Dir-se ia que a mônada [moderna], a cavaleira de vários mundos, é mantida semiaberta como que por pinças”, escreve Deleuze nas últimas linhas d’*A dobra*.³⁷⁷ Por essa semiabertura, por aquele orifício, a linha do lado de fora desvia-se em direção ao dentro, penetra-o obliquamente e faz curva, para então novamente sair. Não é que o fora esteja incluído na profunda interioridade do lado de dentro. É a linha do fora que se dobra — sobre si mesma, como é próprio da dobra — no lado de dentro. A partir de uma imagem como essa Deleuze, dobrando Foucault, escreve:

Foucault presente a emergência de uma estranha e última figura: se o lado de fora, mais longínquo que todo o mundo exterior, é também mais próximo que todo o mundo interior, isso não será sinal de que o pensamento se afeta a si próprio, descobrindo o lado de fora como o seu próprio pensado? “Ele não pode descobrir o impensado... sem prontamente aproximá-lo de si, ou talvez ainda sem afastá-lo, sem que o ser do homem, em todo caso, uma vez que ele se

375 FOUCAULT. “O pensamento do exterior”, p. 222.

376 FOUCAULT. “O pensamento do exterior”, p. 236.

377 DELEUZE. *A dobra*, p. 236.

desenrola nessa distância, não se veja alterado por isso mesmo”. Esta afecção de si, esta convenção do longínquo e do próximo, vai assumir importância cada vez maior, constituindo um *espaço do lado de dentro*, que estará inteiro copresente no espaço do lado de fora, na linha da dobra. O impensado problemático dá lugar a um ser pensante que se problematiza a si próprio, como sujeito ético [...] Pensar é dobrar, é duplicar o fora com um dentro que lhe é coextensivo.³⁷⁸

Nos escritos de Foucault, em especial a partir de *As palavras e as coisas*, o alhures dos sujeitos e do mundo, o exterior do exterior, o fora do fora leva o misterioso nome de “impensado”.³⁷⁹ É o que precede o pensamento, que se subtrai a toda reflexão, o que se coloca mais além dele. É o de fora do pensamento e, portanto, para mais uma vez rememorar a fórmula deleuziana, o seu limite. E é dali, do limite do pensamento, no ponto em que a palavra fraqueja, em sua extrema margem que, na atualização de Deleuze dos escritos de Foucault, o pensar captura as “singularidades selvagens” do impensado e as dobra como ausência — de si — num espaço exterior dobrado na mais interior interioridade. Aqui, vemos o dentro como dobra do fora, “como se o navio fosse dobra do mar”.³⁸⁰

378 DELEUZE. *Foucault*, p. 126.

379 Conforme aponta Roberto Esposito em cuidadoso e esclarecedor trajeto pelos conceitos do campo do “terceiro” e da “terceira pessoa”. Após debruçar-se sobre as figuras da não-pessoa em Benveniste, do animal em Kojève, do “Ele” em Levinas e do neutro em Blanchot, Esposito percorre os escritos de Foucault em busca da ideia do terceiro: se no “Pensamento do exterior” Foucault pensava em sua imagem como na do “exterior”, “fora”, “lado de fora” ou “de fora” (a depender das traduções), em outros textos a ideia de um “fora *absoluto*”, como destaca o próprio autor, vem na ponta do termo “impensado”. A partir de *As palavras e as coisas*, segundo Esposito, Foucault desloca a ideia do fora — e das fronteiras do ser — em direção à da vida. Anota Esposito: “La vida, junto con el trabajo y el lenguaje, constituye la línea vacilante en la cual el afuera se repliega sobre sí mismo como el forro de una tela o el invaginamiento de un tejido embriológico” (ESPOSITO. *Tercera persona*, p. 198). Deleuze, em seu livro sobre Foucault, fez uma bela síntese desse pensamento, que ecoa mais adiante: “a vida nas dobras” (DELEUZE. *Foucault*, p. 130).

Chegamos agora a uma resposta para a primeira pergunta que elaboramos: *como pode a mais interna interioridade dobrar uma linha distante e exterior?* Aí está: o fora inclui-se e constitui um espaço foracluído no lado de dentro.³⁸¹ Para aquele que escreve, um espaço escavado em sua mais interna interioridade, espacialidade do ser, espacialidade do “há” da linguagem que, sacrificada a *um outro* tão anônimo quanto impessoal, leva ao esquecimento de si mesmo, ao esquecimento do próprio esquecimento. Numa letra de abandono, o escritor dobra em seu mais profundo interior a mais longínqua (*apo*) maneira de (in)existência, a mais escondida (*kryptein*) e extrema potência que lhe é de todo alheia. Escreve.

É “a vida nas dobras”, diríamos com Deleuze. “É como uma glândula pineal, que não para de se reconstituir variando sua direção, traçando um espaço do lado de dentro, mas coextensivo a toda linha do lado de fora”.³⁸² Ainda, não há janelas. Mas há alguma abertura, há atravessamentos, há obliquidades, há a potência infinita de toda linha que, não podendo chegar ao lado de fora, dobra-o na mais profunda câmara interior.

Como na cripta de nossa biblioteca imaginada, em cujas prateleiras vazias a espera é dobra do livro. E os apócrifos — aquelas desconhecidas e desejadas dobras não lidas, perdidas, esquecidas, sem autor, sem leitor, além da linguagem, e portanto em seu limite — dobram a linha do lado de fora como pela curvatura misteriosa a que se chamou *ptyx* [*Antepenúltima dobra*, p. 294].

Dobram a linha do lado de fora como *um outro livro que não se lê*.

380 DELEUZE. *Foucault*, p. 104.

381 Muito embora a metáfora evoque referências espaciais, é preciso ressaltar que tudo se dá como nas infinitas dobras da fita de Moebius: na indecidibilidade que ora é o fora dobrando o dentro, ora o dentro dobrando o fora. Na infinitude da dobra, o que se vê é um ponto-limite de viragem, em que o dobrado é levado à sua máxima potência, para então retornar uma e outra vez, na repetição infinita de sua variância.

382 DELEUZE. *Foucault*, p. 130.

Um livro quase acabando

O apócrifo, o outro do livro. Desconhecido, e portanto desejado; perdido, e portanto buscado; pensado, e portanto dobrado. Desconhecido, perdido, pensado, o apócrifo é dobra que se dobra longe, nos confins da linguagem, à beira de seu limite. É o envoltório, pela linha do fora da linguagem, que inclui do livro e da literatura a essencial ausência: o que se lê de olhos fechados, o que não se lê; o que se escreve numa palavra silenciosa, o que não se escreve. O que vai da linguagem ao extremo, e que retorna em sua diferença radical. Perdido, buscado, dobrado, o apócrifo é a dobra para onde pode correr a linha de fuga que se projeta a partir do olhar do escritor que, numa noite escura e tempestuosa, abre-se em abismo.

É nessa singularidade que chegamos a partir da série que abrimos daquela figura, a do escritor dobrado no livro lendo da *notte buia* o duplo desaparecimento: do livro, de si. Um duplo não, não-livro, não-si, um duplo *pas*, um duplo passo, um para frente, um para trás, e é ali, quando tudo parece estar perdido, *but all is not lost*, mas tudo não está perdido, é naquele ínterim, naquele interstício do livro, naquele ausentar-se de si, que o escritor perde a origem e encontra o começo. E então ele não começa, porque escrever não combina com começo, e então ele encontra o já-começado que começa, o já-escrito que escreve, e então ele vê retornar o que é extremo, a diferença mesma, o apócrifo, o outro do livro, um outro livro.

Que não se lê. Voltemos à série que percorremos ainda antes, partindo de uma figura de leitura. Ali, deparamo-nos de início com a singularidade de um livro. Primeiro, no aspecto de sua mais óbvia materialidade; em seguida, em sua promessa de totalidade unitária. Pouco a pouco, entretanto, vimos aquela promessa desfiar-se pelas infinitas mãos que lhe manuseiam. Se as possibilidades de leitura são infinitas, o livro de alguma maneira envolve o infinito. E diante dos olhos daquele que lê, ele desfia-se em linhas: a linha da escrita, a linha do olhar, a linha da leitura, e uma a uma essas linhas, na iminência de uma singularidade que lhes liberta, na iminência de uma singularidade que as livra, faz curva — dobra. Da singularidade de um livro, chegamos a outra: a imagem, a ideia, o conceito de dobra. Pela dobra, um livro simultaneamente envolve e inclui, ou ainda, envolve para incluir. Afinal, lembremos: “a inclusão, a inerência é a *causa final da*

dobra”. Da dobra, a inclusão é o *telos* — mas um *telos* inesgotável, extremo, que se repete sem nunca acabar, porque dobrar, afinal, é sempre poder dobrar. E aí está a inesgotabilidade, a infinitude de um livro: na potencialidade das dobras de dobras, na sina de sua causa final que não tem fim, em sua não-teleologia teleológica, ou ainda, no paradoxo de sua teleologia interminável.

De uma dobra, há a dobra da dobra; de um livro, há um livro do livro, e outro, e mais outro, dobrado, redobrado, e mais um, numa série infinita cujo extremo não é fim, mas limite, assombroso campo em que a potência atinge níveis máximos, campo em que a diferença, diferenciando-se de si mesma, chega à identidade e retorna como um outro, um totalmente outro, um totalmente outro do livro, no totalmente outro da linguagem, na linha do lado de fora que se dobra na interioridade extrema da dobra das dobras e que inclui, no mais potente silêncio, um outro livro que não se lê.

No mais potente silêncio, o outro livro que não se lê é a causa final, o *telos* da dobra repetido e diferenciado ao extremo. É a promessa do último termo da causa final, o último fim, o último *telos* incluído num livro, o fim da leitura, o acabar-se do livro, o resto que falta para finalizar, o último passo *per finire* a série; mas o outro livro que não se lê não vem senão em sua ausência, em sua não-teleologia, como um livro-ainda-não, como um quase-livro, como um *libro per finire*, como *um livro quase acabando*.

Quase acabando, um livro

É com *um livro quase acabando* que *Se um viajante numa noite de inverno* quase acaba: no epílogo, Leitor e Leitora, numa noite que se adensa, leem livros no grande leito matrimonial. A Leitora fecha o seu livro, apaga a sua luz e pede que o Leitor faça o mesmo: “— Só mais um instante. Estou quase acabando *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino”. É um desfecho perfeito para um livro que começa com um “você” — *stai* — e acaba com um “eu” — *sto* —, um livro que começa por começar — *stai per cominciare* — e que acaba por acabar — *sto per finire* —, um livro para que basta um instante, só mais um instante.

Um desfecho perfeito para “a obra *fechada e calculada*”, nos termos de Calvino, um desfecho perfeito para quem afirmara a tudo ter

atentado, para quem afirmara tudo ter calculado, “prestei muita atenção e calculei tudo”, um desfecho perfeito, *perfectum*, feito de cabo a rabo para um livro, ou quase-livro, que quase se lê. Um livro em que aquele que escreve é por excelência aquele que dobra, dobra a noite no livro, dobra o livro no livro, dobra a dobra na dobra. E o desfecho, a desdobra, leva-nos à dobra que resta, o livro perdido e agora encontrado e lido, acabado, ou ainda, quase lido, quase acabado, “estou quase acabando”, afirma seu Leitor, a desdobra está quase feita, a dobra está quase perfeita.

Mas a dobra não se perfaz — tão somente se refaz ou se desfaz, quando desdobrar não é o oposto de dobrar, mas dobrar de outra maneira — e o livro não acaba: ele está *quase acabando*. E se é um livro em que escrever é dobrar, a dobra é também a farsa. Aquele que escreve dobra outro, Italo Calvino dobra Silas Flannery, dobra-se outro, e muito indica que o outro dobra, na ponta do nome, o outro do outro, Flann O’Brien, outro dobrador, outro apócrifo escritor. Se é um livro em que escrever é dobrar, a dobra é também o artifício, dobrar apócrifos livros no livro, e falsear, e *deceptare*, e mistificar, porque na distância de um quase é que se move o incessante da literatura, e o quase é o que resiste à dobra que cessa o incessante, que encerra o livro, pelo menos até que lhe desdobre um outro Leitor. Se é um livro em que escrever é dobrar, a última dobra não é senão um semblante: porque há sempre uma última dobra antes da última, porque há sempre uma dobra além da última.³⁸³ Aqui encontramos Calvino no que Mario Barenghi chamou seus “excessos de artifício”, aqui encontramos Calvino no que Angelo Guglielmi, por tortas linhas, denunciou como vontade de totalidade: no último artifício, na dobra antes da última, que emprega para encerrar o romance e dobrar o livro.³⁸⁴ É uma farsa, sabemos, mas teria sido tão necessário colocar

383 Conforme sugere o livro póstumo de Siegfried Kracauer na ponta de seu título, há sempre as últimas coisas antes da última. Cf. KRACAUER. *History: the last things before the last*.

384 A referência é aos textos que tratei ainda no prólogo, quando percorri as trilhas da fortuna crítica do *Viajante* e da obra calviniana. Em seu livro sobre as linhas e as margens nos escritos de Calvino, Mario Barenghi escreve que “Calvino si sforza di conferire ai propri libri e alla propria opera in generale un assetto complessivo ordinato, rigoroso, simmetrico, quasi volesse creare l'illusione di un'attività rigidamente pianificata. Non sempre questo gli riesce. Anzi, in alcuni casi [...] siffatto bisogno di regolarità rischia di tradursi in un

nas mãos do Leitor um exemplar de seu livro perdido? Teria sido assim tão necessário dar no livro esse último passo, fazer o livro que não se lê retornar para coincidir com o livro que se lê? Seria aquele, afinal, um desfecho imperfeito?

Pode ser. Porque não há para um livro desfecho perfeito: fechar o livro, desfechá-lo é terminar o interminável. Fechar o livro, desfechá-lo é fazer parecer que se faz dobrar a última dobra. Um feito impossível — senão na abertura de um *fazendo*, ou de um *feito*, *sendo* — que requer, para o semblante, a trapaça. Há que se forçar a curva. E quando Calvino, forçando a curva, faz parecer que dobra a última dobra, quando ele faz parecer que o livro é o livro-do-livro, ele leva o “não há janelas!” leibniziano ao pé da letra. Ou ainda, *quase* ao pé da letra. Resta, é fato, muito pouco, mas ainda resta um muito pouco de respiro na clausura do *Viajante*. Um muito pouco ao pé da letra de um *quase*: quase acabando, como um livro; quase acabando, como a literatura. É muito pouco, um interstício, um intervalo, “só mais um instante” [*Antes da última dobra*, p. 302].

É um poro.

Mas pode também ser que para um livro baste muito pouco, baste o interstício, o intervalo, o poro para que o lado de fora dobre a clausura. Talvez baste aquele mais um instante para que um livro, *quase acabando*, dobre um outro livro. Talvez baste um *quase* para que o *quase acabando* de um livro dobre *um outro livro*...

ccesso di artificio". Quanto a Angelo Guglielmi, trata-se do artigo “Domande per Italo Calvino”, também discutido no prólogo, em que o crítico acusa Calvino de encerrar o *Viajante* lançando mão de um embuste e de recorrer, ao longo da estruturação da narrativa, à “facilima” figura do *deus deceptor*. Cf: GUGLIELMI. “Domande per Italo Calvino”; BARENGHI. *Calvino, le linee e i margini*, p. 64-65.

TERCEIRA PARTE

...que não se lê.

[o outro livro que não se lê, desejo de poema]

Após a primeira dobra,

“não há *big bang* senão nos livros.”

(Segunda parte, *O mesmo, de novo?*, p. 165)

O *Livro*, outro livro que não leio.

Conta-se que num jantar acontecido em 9 de dezembro de 1893, Paul Brulat pediu a Stéphane Mallarmé e outros amigos que comentassem a explosão de uma bomba na Assembleia Nacional Francesa, atribuída a um grupo de anarquistas, que ocorrera horas antes. As respostas diversas foram publicadas num suplemento especial de *Le journal* no dia seguinte. Dentre elas, a de Mallarmé: “*Je ne sais pas d'autre bombe qu'un livre*”. Quarenta anos mais tarde, Brulat reproduziria o relato daquela noite em seu livro *Lumières et grandes ombres*, mas retorcendo o dizer mallarmaico: “*Il n'y a d'autre explosion qu'un beau livre*”.³⁸⁵ Mas parece ter sido apenas em 1980, quase cem anos após aquele jantar, quando Maurice Blanchot publicou *L'écriture du désastre*, que a sentença chegou à sua mais conhecida forma. Solitário, no começo do livro, canta o fragmento: “«Il n'est d'explosion qu'un livre.» (Mallarmé.)”.³⁸⁶ Não sei de outra bomba senão um livro, não há outra explosão senão um belo livro, *não há explosão senão um livro*: custaram noventa anos para que as palavras caíssem nessa sintaxe extrema. E no livro de Blanchot, livro que é sua própria explosão, a sentença afirma o desastre de que ela mesma é estilhaço:³⁸⁷ a violência

385 Para uma narrativa mais completa da transmutação da frase de Mallarmé, que também passou entre os escritos de Henri Mordor e Jean-Paul Sartre, cf. HILL. *Maurice Blanchot and fragmentary writing: a change of epoch*, pp. 279-283.

386 BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p. 16.

387 A sentença de Mallarmé retorna num outro fragmento, em que Blanchot escreve que ela, tanto referindo-se a *um livro* quanto ao grande *Livro*, sempre um entre outros, implica que o livro não é a “*rassemblement*” de uma totalidade final, mas aquilo que tem como ser a explosão: “ce qui veut dire que le livre n'est pas le rassemblement laborieux d'une totalité enfin obtenue, mais a pour être l'éclatement bruyant, silencieux, qui sans lui ne se produirait (ne s'affirmerait pas), tandis qu'appartenant lui-même à l'être éclaté, violemment débordé, mis hors être, il s'indique comme sa propre violence d'exclusion, le refus fulgurant du plausible, le dehors en son devenir d'éclat”. O livro é o que violentamente excede e se arremessa para fora de si mesmo, e é essa explosão, essa força o

dispersiva de uma escritura condensada numa porção de fragmentos que precipitam.

Um livro, explosão de que a palavra cai em desastre. Mallarmé, para quem as bombas redobravam livros, pensara na arrebenção suprema: o *Livro*, o explodir das explosões. Não nos deixou senão pequenos estilhaços na prosa da mais estranha sintaxe, fragmentos de uma dobra que nunca terá sido. Num deles, há a notícia que correu, a do “desastre na livraria”, em que “os volumes se amontoavam no chão, o que não se dizia? Invendidos”.³⁸⁸ Leio: os livros não lidos reverberam o desastre do Livro. Da explosão do Livro, que não se lê, os abandonados livros são silenciosos estilhaços. Em outro fragmento, uma vontade de agir “à revelia, que dura uma vida, até a explosão múltipla”: “Escrever —”.³⁸⁹ Leio: a escritura é desastre da univocidade. Escrever um livro é explodir a palavra e o sentido em multiplicidades.³⁹⁰ Mais adiante, há

único sinal de um “si mesmo” que ele pode dar: o de fora em seu devir de estilhaço, o de fora em seu devir de explosão. O termo *éclat*, em francês, reúne a ambiguidade do sentido de “explosão”, “cintilação”, “brilho súbito” e também de “estilhaço, fragmento”, ou seja, da causa — o estrondo — e o que resulta dela — o estilhaço. De modo que, nesse fragmento blanchotiano, causa e efeito se imiscuem em paradoxo. O devir de uma fulgurante explosão é também aquele do estilhaço que dela se desprende, não havendo para o livro *telos* ou finalidade além do retorno e da repetição sempre diferenciada de seu extremo: a explosão, o desastre. In: BLANCHOT. *L'Écriture du désastre*, pp. 190-191.

388 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 174.

389 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 170.

390 Quanto a isso, escreveu Jean-Luc Nancy: “o desastre é o do sentido”. Escrevendo do “sentido do mundo” a partir da imagem do espaço sideral, Nancy opõe toda uma cultura de conflagração dos sentidos a partir da observação das estrelas fixas e de seus arranjos por proximidade (a *consideratio*) à noção psicanalítica do desejo como movimento em direção à ausência e falta (o *de-siderium*); enfim, chega a uma terceira maneira de acolhimento do mistério dos astros: “la historia del *desastre* — del ‘horrible sol negro’ de Hugo al ‘desastre oscuro’ de Mallarmé y a la ‘escritura del desastre’ de Blanchot. [...] El desastre es el del sentido: desamarrado de los astros, los astros mismos desamarrados de la bóveda, de su claveteado o de su puntuación tintilante de verdad(es), el sentido se escapa para hacer sentido a-cósmico, el sentido se hace constelación sin nombre y sin función, desprovisto de toda astrología, al tiempo que dispersa también las marcas de la navegación, enviándolas a los confines” (NANCY. *El sentido del mundo*, p. 72). A

“certas conclusões de arte extremas que podem explodir, diametralmente, nesse tempo para sempre, na integridade do Livro”.³⁹¹ Leio que é no Livro que o extremo retorna como a mesma explosão na palavra de um sempre.³⁹² Diante de livros e livros que se reproduzem pelo moderno frêmito da prensa, diante das letras efêmeras estampadas no jornal, o Livro dobra o descrédito da livraria “com sua notória impotência para com a obra excepcional”. O Livro é desastre da livraria. “Levando a seus confins uma ideia devesse ela aí explodir em modo de paradoxo”,³⁹³ o Livro é desastre do pensamento.

Desastre dos livros, desastre que retorna, desastre da livraria, desastre do pensamento: é no Livro que recaem os astros em queda. No livro de Blanchot, bem próximo ao retorcido estilhaço da sentença de Mallarmé, leio: “à medida em que o desastre é pensado, ele é o pensamento não-desastroso, pensamento do fora. Não temos acesso ao lado de fora, mas o de fora sempre nos tocou a cabeça, como o que precipita”.³⁹⁴ E como o que precipita, como o que cai, o desastre impensado *sempre dobrou* a impossível renda “tecida por mil” que envolve o Livro: uma linha do lado de fora, “essa dobra de sombria renda, que retém o infinito”.³⁹⁵ É no Livro que as palavras despencadas dos livros caem... para seguir caindo. Afinal, *tudo, no mundo, existe para desembocar no Livro. É no Livro que as palavras dobradas nos*

multiplicidade que explode no Livro, nesse sentido, sidera em sentidos imprevistos em direção ao desconhecido: e é nessa espacialidade misteriosa, em que fraqueja a astrologia, em que se perde a referência das estrelas fixas — agora em queda, como cai cada fragmento do mundo em todo sentido —, é ali que se afirma o impossível: no invisível de uma escritura que é outra para cada língua, no ilegível de um outro livro que não se lê.

391 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 173.

392 Quanto a isso, escreve Blanchot: “le désastre revient, il serait toujours le désastre d'après le désastre”. O desastre é o que, como possibilidade de explosão das formas extremas, no limite da linguagem — e portanto fora dela — retorna como o sempre de um desastre após o desastre. In: BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p. 16

393 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 179.

394 Traduzi de BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p. 16.

395 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 170.

livros se esvaziam: “tal como é, um escoadouro, indiferente, onde se esvazia o outro...”³⁹⁶

Extrema indiferença que é o mesmo indiferente, o Livro é desastre que eternamente retorna. “O desastre revém”, escreve Blanchot, e o desastre do Livro revém nos livros. Um “retorno silencioso, não devastador, por onde ele se dissimula: a dissimulação, efeito de desastre”.³⁹⁷ O desastre do Livro se esconde nos livros: escrever um livro é dissimular o Livro. Do desastre que é o Livro, um livro é tão somente efeito: uma explosão redobrada.

Um livro é dobra do desastre do Livro que nunca terá sido: é dobra de *um outro livro que não se lê*.

✕

396 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 181.

397 Traduzi — e explodi — de BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p. 16.

Dobra.

Incipits a “uma leitura sempre por acabar, a um livro sempre *per finire*”

(Primeira parte, *O livro, de fora a dentro*, p. 67)

O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha.

A dobra de uma capa enreda cadernos de folhas igualmente dobradas: tal é a materialidade de um livro, se buscada em seus aspectos mais imediatos. A dobra exterior do livro é o que lhe garante a unidade material (ao menos até que ele se despedace...) a partir de um simultâneo de inclusão e separação: por um lado, abriga os cadernos que colam ou, tanto melhor, costuram suas folhas; por outro lado, separa-os dos outros livros, dos outros escritos e, tanto melhor, protege-os das violências do tempo e dos acidentes sofridos pelos leitores mais incautos. Ao abrir o livro, ao desdobrar a dobra, o leitor se depara com uma série de reiterações da afirmação do conjunto de cadernos como pretensa “unidade intelectual” (para ecoar o termo empregado por Michel Melot): projeto gráfico, folha título, folha de rosto, nome da obra, nome do autor. Tudo para enredar aquela porção de linguagem e fazê-la coincidir com a unidade material (unidade dobrada...) do livro que a comporta.

Mas o livro é dobra de complexidades. O conjunto de singularidades complexas que o perpassa toca a sua materialidade, mas vaza para além dela. Uma série finita de palavras e imagens é infinita em suas possibilidades de dobra, redobra e desdobra. Tomando de assalto a linguagem incessante daquele que lê, entregue aos olhos do leitor, cada caderno, cada página, cada palavra, cada intervalo contém em potência uma outra lacuna, um outro grafema, um outro relato, um outro livro possível. “Cada objeto amado é o centro de um paraíso”, escrevera Novalis,³⁹⁸ e cada livro dobra e redobra o paraíso de um outro — o Éden obscuro e estilizado de *um outro livro que não se lê*.

Disso já nos dá notícia a ideia do *incipit*. Melot³⁹⁹ escreve que os *incipits* eram a princípio balizas demarcatórias do início do texto e, assim como os *explicitis* (que demarcavam seu fim), buscavam delimitar o espaço de “unidade intelectual” do livro e fazê-lo coincidir com o

398 NOVALIS. *Pólen*, p. 64.

399 MELOT. *Livro*, p. 79, citado na primeira parte deste trabalho.

espaço de sua materialidade. Contudo, parece passar despercebido do ensaísta o fato de que não raro o *incipit* fora empregado como estratégia de amparar o livro numa anterioridade dada ou suposta, remetendo aquela dobra de linguagem a um relato, escrito ou livro anterior à sua publicação. Das novelas de cavalaria aos poemas narrativos, incontáveis obras apresentaram *incipits* que lhes vinculavam de alguma maneira a uma palavra anterior, fosse o livro em questão transcrição ou tradução dela, ou mesmo que partisse de uma inspiração por ela disparada.⁴⁰⁰

No prólogo ao primeiro livro de *Dom Quixote*, por exemplo, Cervantes esmiuçou a estratégia buscando dela um efeito cômico que evidencia suas artimanhas e dissimulações (a partir da figura de um amigo que lhe sugere que os “sonetos, epigramas ou elogios que vos faltam para o princípio, e que sejam de figuras graves e de título, pode ser remediado [sic] com que vós mesmo vos deis ao trabalho de fazer, e depois os podeis batizar com o nome que quiserdes”)⁴⁰¹. Mas bastam oito capítulos do primeiro livro para que o artifício da remissão a uma palavra anterior ponha-se novamente em movimento — e dessa vez de maneira mais decisiva. No auge da batalha de Dom Quixote contra um escudeiro biscaíno, o engenhoso cavaleiro brada o nome de sua bela dama Dulcineia d’El Toboso e vai em direção ao biscaíno de espada em riste. Nesse ponto o narrador intervém:

Mas o dano disso tudo é que, neste ponto e termo, deixou pendente esta batalha o autor desta história, pretextando não ter achado dessas façanhas de D. Quixote nada mais escrito além do referido. Bem é verdade que o segundo autor desta obra se negou a crer que tão curiosa história estivesse entregue às leis do esquecimento, nem que tão pouco curiosos fossem os engenhos de La Mancha que não tivessem guardado em seus

400 Giorgio Agamben recorda, ao tratar do tema, o caso do *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes e os *Lais* de Maria de França, “aquellos estupendos cantos míticos que son los *lais* bretones, de los cuales no sabemos otra cosa excepto que María de Francia concibió sus propios textos en conmemoración de aquellos”. In: AGAMBEN. “El origen y el olvido”. In: *La potencia del pensamiento*, p. 258.

401 CERVANTES. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha (primeiro livro)*, p. 44.

arquivos ou suas gavetas alguns papéis que deste famoso cavaleiro tratassem, e assim, com essa imaginação, não se desesperou de achar o fim desta grata história, o qual, com o favor do céu, ele achou do modo que se contará na segunda parte.⁴⁰²

Termina o oitavo capítulo. Mas “com o favor do céu”, entra em cena, no capítulo seguinte, um segundo narrador (na leitura de Jorge Luis Borges, o próprio Cervantes)⁴⁰³, tomado de pesar pelo truncamento e interrupção de “tão saborosa história”. Acreditando na impossibilidade de que as aventuras de Quixote e Sancho não tivessem sido escritas por algum outro sábio, ou que ainda vivessem inscritas nas memórias da gente de sua aldeia, essa nova voz passa a procurar saber o que se deu da luta do cavaleiro contra o homem biscainho. Mas a descoberta não se dá por diligência: “sem a ajuda do céu, do acaso e da fortuna, o mundo ficaria falto do passatempo e sem o gosto que por bem quase duas horas poderá gozar aquele que a ler com atenção”.⁴⁰⁴ Céu, fortuna, Acaso: esse segundo narrador encontra, em um mercado de Toledo, manuscritos em árabe, de autoria do historiador Cide Hamete Benengeli, que narram o desfecho do episódio interrompido e os feitos futuros do cavaleiro. A fim de ter acesso ao seu conteúdo, ele contrata um mourisco que, ao longo de pouco mais de um mês, empenha-se na tradução do texto.

E é anunciado por um “enfim, sua segunda parte, segundo a tradução, começava dessa maneira”,⁴⁰⁵ que o texto do romance de Cervantes reata seus liames e se permite continuar. Se, no prólogo ao romance, a remissão daqueles escritos a uma palavra anterior apareceria em sua dimensão mais forjada — já anunciando desde ali a sátira às novelas de cavalaria —, a passagem do capítulo VIII para o IX põe em jogo uma complexa série remissiva, em que orbitam um texto incompleto, um texto em árabe, um texto traduzido e, enfim, um texto

402 CERVANTES. *O engenheiro fidalgo D. Quixote de La Mancha (primeiro livro)*, pp. 137-138.

403 Cf. BORGES. “Magias parciais del Quijote”, p. 46

404 CERVANTES. *O engenheiro fidalgo D. Quixote de La Mancha (primeiro livro)*, pp. 141-143.

405 CERVANTES. *O engenheiro fidalgo D. Quixote de La Mancha (primeiro livro)*, p. 146.

narrado. Nessa série, cada termo parece adiar a possibilidade de que, finalmente, a narrativa se estabeleça de uma vez por todas. Ainda, ao passo que nos aproximamos do texto derradeiro que prosseguirá com a narrativa, nós nos afastamos do suposto original. Para ler o relato, a partir de agora, é preciso levar em conta o relato do relato, a jornada de um texto que busca a si próprio para que a palavra aconteça.

Como se, muito além do artificioso prólogo ao *Quixote*, os capítulos I a VIII do primeiro livro fossem, de fato, seu verdadeiro *incipit*.

Tortuosos são os caminhos da escrita — parece dizer-nos o sofisticado *incipit* de Cervantes — e o traçado da palavra percorre veredas infinitamente acidentadas para desembocar em livro. Para desembocar em livro: porque o livro, o fim do livro, é também o *paradise lost* inscrito em cada começo. Aqui nos reencontramos com o *Viajante*, romance em que o movimento disparado pela leitura dos *incipits* em série vai em outra direção: o desejo de desfecho inscrito em cada relato, a busca pelo término da leitura de cada romance começado. A *quête* da palavra, que em Cervantes é aventura em direção à sua anterioridade misteriosa, aqui persegue o termo último da série, o livro que, finalmente, chegará às mãos do Leitor-“você”-*tu* para levar a cabo o intrincado relato. No nível mais superficial da narrativa, o livro chega: Calvino fez questão de casar o Leitor e a Leitora (“antigamente, a narrativa tinha só dois jeitos de acabar: superadas todas as provações, o herói e a heroína se casavam ou morriam”) e encerrar a narrativa com o Leitor *per finire* *Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*.⁴⁰⁶ Entretanto, ainda há, discreto, escondido, um resto não-narrado, uma porção ínfima ainda *per finire*, o paraíso cujo centro é o objeto-livro amado, a obra ausente que, conforme escreveu Agamben, faz de todo o *Viajante* escrito um prolegômeno ao texto inexistente.⁴⁰⁷

Na impossibilidade de anunciar esse livro ausente em sua completude — pois trata-se, afinal, do ilegível de um resto *per finire* —

406 Ambas as citações no epílogo de CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, pp. 262-263.

407 “A obra ausente, ainda que não seja exatamente situável em uma cronologia, constitui então as obras escritas como *prolegomena* ou *paralipomena* de um texto inexistente ou, em geral, como *parerga* que encontram seu verdadeiro sentido somente junto a um *ergon* ilegível”. AGAMBEN. *Infância e história*, p. 9

o *incipit* faz tocá-lo, roçá-lo com os sentidos,⁴⁰⁸ desejá-lo, faz querer escrevê-lo, enfim. Persegue-o nos recônditos mais remotos do tempo. O *incipit* de Cervantes inscreve a atualidade da palavra em uma *arkhé* tão longínqua quanto virtual, a partir da evocação de um *a priori* ausente. Nos *incipits* de Calvino, o movimento do desejo vai em direção ao — também virtual — *explicit* decisivo, à possibilidade de um termo final do relato, da sonhada conclusão da leitura, do fim do livro.

“Se o livro pudesse pela primeira vez verdadeiramente começar, ele teria, por uma última vez, há muito acabado”.⁴⁰⁹ Virtual em sua anterioridade, virtual em sua conclusão, o livro é ainda antes, o livro é ainda depois. E nós, leitores, que vagamos entre infinitude das séries abertas pelos *incipits* que margeiam as bordas do tempo, sabemos que o encontro desse outro livro é impossível. Sabemos, se levados às últimas raias do ceticismo, que tal coisa não se pode ler, como esse outro livro, *incipit* dos *incipits* em que cada história começou; sabemos que tal coisa não se pode ler, feito esse outro livro em que cada *incipit* há de finalmente completar-se. Sabemos que tal coisa não se pode ler.

Sabemos que tal livro não pode haver. Aí produz-se o desejo: escrevê-lo.



408 A esse *outro livro que não se lê*, cabe a injunção construída por Jean-Luc Nancy ao longo de *El sentido del mundo*: não repousa nele um sentido último, como verdade apreensível ou totalidade exterior pronta a ser capturada. Ao contrário, seu estatuto parece ser o de uma potência, uma experiência que nos atravessa em seu devir, que nos toca e descortina os sentidos do livro e da leitura. Seu sentido é tão somente aquele que se sente: “Sentirse hace sentido, eso sería propiamente hacer sentido. Entonces el deseo consiste en abolir la exterioridad estética, en encerrar en sí misma la doble ente-lequia del sintiente/sentido, en conferirle una unidad que no sea solamente numérica, en fin, en *forzar al toque* a ser más que toque: a hacerse inherencia invasiva de sí, al infinito.” (NANCY. *El sentido del mundo*, pp. 231-232). *O outro livro que não se lê* força o toque a ser mais que toque — toca-nos em seu mistério silencioso, mistério inerente ao livro lido, mas que lhe invade (e nos invade, porque aqui toda separação entre livro e leitor cai em desastre) em sua infinita abertura.

409 Traduzi de BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p. 62.

Dobra.

“Malgrado toda busca pela pepita que há de se desenvolver em filão, nada há de restar em si mesmo”.

(Primeira parte, *A operação-leitura e o objeto-livro*, p. 73)

The Aspern papers, de Henry James.

É o relato de um desejo de leitura. Narra-o em primeira pessoa um pesquisador do grande poeta Jeffrey Aspern, já falecido, que vai a Veneza em busca de Juliana Bordereau, amante do escritor em posse de seu enorme espólio de cartas, anotações e textos não publicados. Mas Juliana, outrora inspiração dos mais potentes versos de Aspern — que não lemos — era agora uma senhora reclusa. A fim de conseguir acesso aos papéis de Aspern, o narrador protagoniza uma farsa: passa-se por um viajante norte-americano que procura em Veneza um raro apartamento com jardim, passa a viver na mesma casa de Juliana e envolve sua sobrinha num jogo de sedução dissimulado. Avança a narrativa e ainda nada dos papéis de Aspern — até que certa noite, aquele narrador já fatigado da própria farsa invade o quarto da velha amante do poeta em busca dos inéditos escritos. É a queda: Juliana desvela o embuste e o protagonista se vê forçado a deixar Veneza. Quando retorna, descobre que a velha morrera. Não desiste dos papéis; considera casar-se com a sobrinha de Juliana para enfim render seus olhos à leitura. É então que escuta dela as palavras que levam a narrativa a termo: *I've done the great thing. I've destroyed the papers. I burnt them last night, one by one.*⁴¹⁰

É “o sonho reduzido a cinzas”.⁴¹¹ Todo um complexo e intrincado relato movido em direção a escritos que não se leem. Relato de que o leitor sai carregando as cinzas, ou ainda, o relato do relato das cinzas: quando ler é recolher vestígios de uma escrita que não terá sido. De Jeffrey Aspern nada sabemos, senão de um retrato guardado por seu apaixonado pesquisador, que não vemos, e do enorme conjunto de papéis queimados, que não lemos. O que sabemos é que *those crumpled scraps, those tattered papers*, aqueles amados e odiados escritos que não se leem levam o embusteiro narrador ao extremo da obsessão: onde nada

410 JAMES. “The Aspern papers”, p. 142.

411 JAMES. “The Aspern papers”, p. 131.

mais importa senão possuir os papéis e “ser possuído” por eles,⁴¹² onde nada mais importa senão controlar, dos escritos que não se leem, o destino.⁴¹³ “Era a justa punição para a mais fatal das loucuras humanas, não saber quando parar”, declara ele, que não sabe quando parar de tentar, que não sabe quando parar de enganar, que não sabe quando parar de narrar senão no ponto em que, nas últimas palavras escritas, narra-se a contemplar o retrato de Jeffrey Aspern. Tendo perdido o jogo e a compaixão, tendo perdido, no extremo, os liames com a própria vida, ele escreve que, ao olhar o retrato, “mal posso suportar a perda — a daqueles preciosos papéis”.⁴¹⁴

Dobrado no livro de James, um outro livro que não se lê: o livro de páginas soltas sonhado por um obcecado leitor, e que lhe incorre como repetição de uma promessa. Promessa de possuir de um escritor a vida nas letras, a sobrevivência póstuma; promessa de controlar, pelo encontro sonhado, o destino de um texto. Mas o destino do texto é o fogo e sua sobrevivência é nas cinzas.

Na introdução ao seu compêndio de bibliotecas incendiadas, Lucien Polastron afirma que muito se queimou sob o pressuposto de que

412 Escreve James, narra o obcecado protagonista, a respeito dos papéis e da proposta de casar-se com a sobrinha de Juliana: “It was absurd I should be able to invent nothing; absurd to renounce so easily and turn away helpless from the idea that *the only way to become possessed* was to unite myself to her for life”. A expressão “to become possessed”, que grifei, levada ao pé da letra indicaria “tornar-me possuído, ser possuído [pelos papéis]”, e empregada em vez de “to possess them”, “possuí-los”, indica uma desestabilização na separação suposta entre o sujeito-pesquisador e o objeto-espólio; como se os papéis de Aspern é que pudessem possuir o pesquisador, e não o contrário. Cf. JAMES. “The Aspern papers”, p. 141.

413 “I had attached to Juliana’s crumpled scraps;”, lemos, “the thought of them became odious to me and I was vexed with the old witch for the superstition that had prevented her from destroying them as I was with myself for already spent more money than I could afford *in attempting to control their fate*” (JAMES. “The Aspern papers”, p. 139. Grifo meu). Da passagem, para além da relação de amor e ódio com os papéis, objeto-causa do desejo do pesquisador, um livro desdobrado na iminência de sua perda, há ainda o testemunho de um já arrependido homem ao envidar excessivos esforços para controlar o destino do incontrolável: uma escrita.

414 Traduzi de JAMES. “The Aspern papers”, p. 131.

“o livro é o duplo do homem, queimá-lo equivale a matá-lo”.⁴¹⁵ Pode ser, *peut-être*. Mas também pode ser que, narrado das cinzas, aquele livro que não se lê, longe de consumir o relato ou a morte daquele que escreve, leve adiante o incessante “não saber parar” de toda busca, de toda escritura: as cinzas como vestígio das letras, as letras como vestígio da vida, e a vida como vestígio da arte. E a arte, como escreve Nancy, “fumaça sem fogo, vestígio sem Deus”,⁴¹⁶ em que nada há de restar em si mesmo, senão num *quase nada* que é o vestígio — um *quase nada* que não cessa de se fazer narrar, um *quase nada* que não cessa de se fazer escrever, um *quase nada* diante do qual o escritor, não sabendo quando parar, escreve: *one would think you expected from it the answer to the riddle of the universe...*⁴¹⁷

✕

415 Cf. POLASTRON. *Livros em chamas: a história da destruição sem fim das bibliotecas*, p. 12.

416 A postulação de Jean-Luc Nancy “es que el arte es humo sin fuego, vistigio sin Dios, y no presentación de la Idea. Fin del arte-imagen, nacimiento del arte-vestigio; o bien, advenimiento de lo siguiente: que el arte siempre fue vestigio (y que, por conseqüente, siempre estuvo sustraído al principio ontoteológico)” In: NANCY. “El vestigio del arte”, p. 129. O ser da arte, segundo Nancy, é aquele do acontecimento: não a chegada da Ideia como absoluto, não a chegada da Ideia em seu absoluto negativo — o nada, “Idea negativa o abismo de la Idea”; mas acontecimento do movimento, da passagem, “lo ido de toda venida a la presencia”. Esse movimento inscreve-se, segundo as reflexões do filósofo, na ideia de um *quase*, e por isso o nosso emprego da expressão *quase nada*: o movimento em direção a nada, o acontecimento de sua iminência — o que alguns, como Blanchot, chamam literatura.

417 JAMES. “The Aspern papers”, p. 46.

Dobra.

“Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, o leitor deu por si na cama transformado num gigantesco livro.”

(Primeira parte, *O objeto-livro e a operação-leitura*, p. 75)

Fahrenheit 451, de Ray Bradbury, recriado no cinema por François Truffaut em cor de vermelho-fogo.

É preciso recordar a cena: espalhados pelo chão de uma casa qualquer, os livros compõem uma biblioteca desordenada. Romances, epopeias, biografias, manuais de autoajuda, compêndios de poesia, textos quaisquer. Na desordem aparente engendrada pelo acaso, os livros guardam um traço em comum: eles estão prestes a desaparecer. Após o gesto do homem, a biblioteca é embebida cuidadosamente com um combustível líquido. Para que queime melhor, para que se consuma mais rapidamente, para desaparecer logo. Em seguida, as chamas. Depois, a cinza dos restos.

A cena é sintoma da distopia narrada: naquele futuro em que a tecnologia das imagens parece ter enredado toda dimensão da vida, já não há lugar para livros. Aos bombeiros, longe de apagar incêndios, cabe queimar bibliotecas. A tela e o texto mantêm nosso olhar junto ao do *fireman* Montag. Até então, movido por um automatismo abstrato, ele atea fogo aos livros. Até que, num gesto impensado de curiosidade, rouba um exemplar de *David Copperfield* de uma das coleções condenadas. Começa a lê-lo. “Se eu devo me tornar o herói da minha própria vida, ou se esse posto será ocupado por qualquer outra pessoa, essas páginas nos dirão”, Montag lê. “Para começar a minha vida com o começo da minha vida, eu me lembro que nasci à meia-noite de uma sexta-feira”.⁴¹⁸ De Bradbury a Dickens, o filme não deixa dúvidas: é ao ler com dificuldade a primeira página de um primeiro livro aberto que Montag se coloca diante da potência de tornar-se o herói da própria vida e enfim *nascer*. Em seu nascimento tardio, ele gradativamente toma consciência dos horrores perpetrados pelo Estado totalitário. Pouco a pouco, reage ao esquecimento resignado que surge como imperativo direto da interdição da leitura.

Na sociedade distópica em que não se lê, o tempo plasmado prescinde do ontem e do amanhã. Não se olha para o passado, não se

418 Traduzi de DICKENS. *David Copperfield*, p. 15.

narra o vivido. Não se deve narrar — porque não se lê. Há, contudo, uma linha de fuga: uma comunidade, para além do rio, em que os homens perseguidos por amarem os livros vivem longe das amarras do sistema totalitário. Sabendo disso, Montag busca a rota de escape e encontra, no desfecho do filme — no fim do livro —, a comunidade dos homens-livro. Homens-livro porque, a fim de proteger de maneira final a escrita e a literatura que restam, eles adotam uma estratégia sagaz: continuam a queimar os livros que têm para escapar ao interdito, mas somente depois de memorizá-los completamente. “Nós temos que queimá-los”, diz um dos homens da comunidade, “para que ninguém possa tirá-los de nós”. Um outro homem velho, já em seu leito de morte, recita cada sentença do *Hermiston* de Robert Louis Stevenson para seu pequeno sobrinho. A criança se esforça para repetir as sentenças e então memorizá-las. “Para que então o garoto possa se tornar o livro”.⁴¹⁹

Na comunidade dos homens-livro, a literatura é redimida de seu desaparecimento por um retorno à voz. O grão da voz faz-se letra *para que a letra não desapareça*. Os homens se tornam eles mesmos livros. A partir do momento em que passam a integrar o grupo, perdem seus nomes. Passam a ser chamados pelo livro que memorizaram. Pelo livro que vivem. Pelo livro que cantam. Pelo livro que são. Metamorfose redentora, a de transformar-se em livro, a de tornar-se um livro que não se lê — mas que canta — para que não morra a literatura.

Os livros, afinal, são dobras de materiais degradáveis. Madeira, papel, tecido: “isso queima, isso apodrece, isso se decompõe, isso se apaga, isso passa à crítica roedora dos ratos”, escrevera Nancy.⁴²⁰ E se tantos fizeram livros movidos por alguma vontade de permanência, se tantos escreveram desejosos de uma maneira peculiar de sobrevivência perpétua na linguagem de seus futuros leitores, havemos de saber que um livro, madeira, papel, tecido, isso é tudo o que se pode queimar. Ou se perder.

Ou quase se perder. “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”, escreveu Rosa no desfecho àquele prefácio a *Tutaméia*.⁴²¹

419 TRUFFAUT. *Fahrenheit* 451.

420 NANCY. *Demanda*, pp. 48-49.

421 É o “ergo” da fascinante série de anedotas que margeiam o vazio no prólogo ao livro, de que partimos no começo do nosso prólogo. In: ROSA. *Tutaméia*, p. 40.

Redobremos o escrito: o muito que não deveu caber a um livro é o que dele não se queima. Não se perde. O muito que não deveu caber num livro é o que nele dobra-se como *um outro livro que não se lê*. O muito que não deveu caber é o que, em cada livro, resiste como silêncio. Ou ainda, o que resta como inaudível rumor. É o que propõe Maurice Blanchot ao escrever o cenário por vir da morte do último escritor, do apagar-se da última escrita. “No dia em que essa luz se extinguir, não será pelo silêncio, mas pelo recuo do silêncio, por um rasgão na espessura do silêncio e, através desse rasgão, a aproximação de um ruído novo, que se anunciará a era sem palavras”. Ou ainda, não um ruído, mas um murmúrio, cujo único caráter é o que ele terá de incessante; ou ainda, não o silêncio, não um murmúrio, não um ruído, mas “antes uma fala: isso fala, isso não para de falar, é como um vazio falante”. Um vazio falante cujo *isso* sempre incessantemente falou; mas a que até então eram os escritores os poucos a escutar, para então dobrá-lo em livros. No pensamento blanchotiano, é isso um livro: “uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-se de nós”. Nesse tempo sem escritores, nesse tempo sempre por vir em que a literatura enfim cessará de dobrar-se em livros, faltaria o silêncio: “e é essa falta de silêncio que revelaria, talvez, o desaparecimento da fala literária”.⁴²²

Parece, a princípio, uma distopia segunda. E há mesmo qualquer coisa de distópica na cena blanchotiana. À objeção de que, no dia seguinte à morte do último escritor, os homens recorrerão ao “tesouro das obras antigas”, ao “asilo dos Museus e das Bibliotecas”, Blanchot responde que assistiremos de fato ao desregramento de todos os livros, à reconquista por aquela fala errante e sempre-estrangeira dos livros que continuamente a dobraram e redobram, dos livros que continuamente a incluíram sob um envoltório silencioso — “de modo que os mestres daquele tempo, como não é muito ousado imaginar, não pensarão em abrigar-se em Alexandria, mas em condenar sua Biblioteca ao fogo”. Porque serão tomados de nojo pelos livros, de ira contra os livros, de ódio aos livros, e os livros, sujeitos à “violência miserável que

422 BLANCHOT. *O livro por vir*, pp. 319-321.

observamos em todos os períodos de fraqueza que atraem a ditadura”,⁴²³ arderão, desamparados.

“Algo ronda em nossa História: a Morte da literatura; ela erra em torno de nós”, escreve Roland Barthes.⁴²⁴ É também o que nos dizem os livros, como o de Bradbury, em que os livros ardem; é também o que nos dizem os filmes, como o de Truffaut, que queimam em cor de vermelho-fogo. Mas ainda ali, na distopia dobrada em livro e redobrada em filme, há algo de utópico: nos homens que dobram livros em sua própria voz de memória; nos homens que permitem que a fala literária fale no grão da voz. E, mais além, também há algo de utópico na distopia blanchotiana: se a literatura vai em direção ao seu próprio desaparecimento, isso só se dá porque toda escrita guarda um olhar atento, a todo tempo, para o momento em que ela não mais será necessária. Afinal, à literatura cabe um enigmático fazer essencial — o de mediar as relações entre homem e desconhecido, o de transportar, ou ainda, transpor um estranho (não-)saber, o de resguardar o silêncio diante da fala sem fim originária de um centro vazio. Mas nesse tempo sempre por vir em que a literatura desaparecerá, ela não mais será necessária. Teremos os ouvidos preparados para escutar em via direta essa voz que ameaça e redime: a fala neutra, o rumor incessante do fora, ou ainda, a não-palavra murmurante *que não se lê*.

É o inferno dos livros, é o apocalipse dos escritores, é o dia do julgamento da literatura. Mas é também a redenção dos olhos e dos ouvidos de mulheres e homens a *uma cadência musical que nunca antes lhes chamara a atenção*.⁴²⁵ “a repercussão antecipada do que não foi dito e jamais o será”.⁴²⁶ É o dia em que a fala literária, o muito que não deveu caber nos livros, atravessará diretamente os ouvidos de cada um de nós. Em que a sensibilidade ao desconhecido nos tocará diretamente a pele. O dia em que a comunidade dos homens será a comunidade dos livros, porque os homens serão, eles mesmos, outros livros que não se leem. E que cantam.

Que se ateie fogo aos livros nesse dia, em que eles não mais serão necessários para resguardar essa fala incessante e dobrá-la sob o

423 BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 322.

424 BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 1, p. 43.

425 Faço eco às já mencionadas palavras de Edgar Allan Poe, que traduzi de “The pit and the pendulum”, p. 252.

426 BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 320.

envoltório do silêncio. E não, como nos dias de *Fahrenheit 451*, por conta das ordens gritadas pelos ditadores. E não, como nos nossos dias, como nos dias de sempre, por conta da mais flagrante surdez.

✕

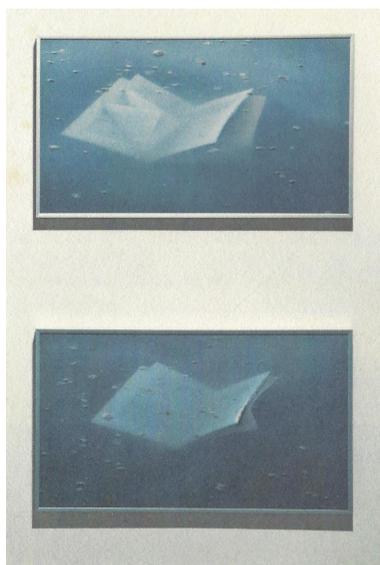


Figura 1: “pensar em não ler”, de Joana Corona. 2013. 2 fotografias impressas em Hanmühler photo rag. Da série “para leito de rio, o que me escapa”. 30 x 52 cm.

Desdobra.

“Salvaguardar o invisível que jaz no livro-mar”
(Primeira parte, *Feche os olhos para ler*, p. 93)

Rastros, de Joana Corona.

Antes da recordação da escrita, vem a da profundidade de um olhar azul-mar. Depois, vem a recordação de sua escrita-vida, que bastou um instante para que atravessasse esta, na busca do que naufraga num livro que não se lê.

A busca se prolonga na escrita: na apresentação à tradução que fizera de *Naufrágio da biblioteca queimada* de Claudio Parmiggiani, ela escreve que “Em Parmiggiani, a biblioteca pega fogo e naufraga, ao mesmo tempo, enquanto desenha uma cartografia de sombras, feita de cinzas, de fumaça e fuligem”.⁴²⁷ Ela, que também amava o livro que se perde, teria escrito sua tese de doutorado a partir das imagens daquele naufrágio em chamas. Porque a ela também importava “um livro sobre nada”, “um livro como possibilidade impossível” e ainda a pergunta: “como ler a impossibilidade da leitura?”.⁴²⁸ A ela também importava um livro que não se lê.

A busca se prolonga no presente do gesto. Ela rasga livros, ela rasura livros, ela afunda livros. Em um 2013 de atravessamentos e travessias, expõe do gesto os rastros em Curitiba e Milão: uma coleção de livros rasgados e rasurados em sua ilegível potência. Era a sua biblioteca de apócrifos. Nas paredes, dois conjuntos de fotografias naufragam os olhos: *pensar em não ler e livro-espectro* capturam os instantes indecisivos em que um livro afunda no rio. *Para leito do rio, o que me escapa* é o nome da série que as seis fotografias integram, e também uma destinação: é para leito do rio que vai o livro que lhe cai das mãos, e o livro lhe cai das mãos para que o rio o leia, para que o rio no seu leito de leitura leia o livro que já não se lê.

Porque ela sabia que se tratava sempre de dobrar e redobrar, fez da biblioteca exposta a dobra em quatro livretos. Num deles, a pergunta precisa de Raquel Stolf, “o que acontece quando ela afunda um livro na água para ler o que acontece quando ela afunda um livro na água para

427 CORONA. “Apresentação”. In: PARMIGGIANI. *Naufrágio da biblioteca queimada — cartografia de sombras*, p. 1.

428 CORONA. “O traço de uma sobra: sombra”, pp. 9-10. In: _____. *Rastros*.

ler”⁴²⁹ e talvez o que aconteça quando ela afunda um livro na água para ler seja a água um livro a leitura: um afundar. O livro afunda no rio porque tudo no rio existe para afundar no mar, tudo no livro existe para desembocar no mar, “o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde ele é absoluto de azul esse livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli o mar”,⁴³⁰ tudo no rio existe para desembocar no absoluto de azul, tudo no rio existe para desembocar nesse livro que se dobra e desdobra, tudo no rio existe para naufragar no livro, tudo no livro existe para naufragar.

E ela, numa manhã de domingo na praia dos naufragados, fechou o azul dos olhos para ler o absoluto livro-mar.

✕

429 STOLF. “4 páginas sem fundo”, p. 10. In: CORONA. *Rastros*.

430 CAMPOS. *Galáxias*, p. “multitudinous seas incarnadine”.

Dobra da dobra.

“O desejo do outro livro, do livro-do-livro, do *outro livro que não se lê*”.

(Primeira parte, *Feche os olhos para ler*, p. 87)

A preparação do romance.

Entre 1978 e 1979, Roland Barthes ministrou no Collège de France o que veio a ser o seu último curso. Atravessando o luto após a perda da mãe em 77, e do auge da solidão de quem retorna de uma viagem para reabitar um apartamento vazio, ele vê eclodir uma ideia: “entrar na literatura, na escritura; *escrever* como se nunca o tivesse feito: fazer apenas isso”. De pronto, pensa em abandonar o Collège e investir-se inteiro no que compara a uma “conversão literária”; logo em seguida, decide fundir aquelas duas figuras, Barthes professor, Barthes escritor, em torno de “um único Projeto, o Grande Projeto”⁴³¹ a que dedicaria todo instante da vida, da restante vida:⁴³² a preparação do romance, curso que veio a ser o último. Era o chamado da obra, *le ravissement*, o deslumbramento desdobrado em fantasia de escritura. Escritura que não se dobrou em romance, mas que o fez pelas linhas curvas da *notatio*, da Anotação — linhas postumamente redobradas em dois volumes, em dois livros que preparam o Livro que vem.⁴³³

431 BARTHES. *A preparação do romance vol. I*, p. 15.

432 Para ecoar o nome de um outro livro de Maria Gabriela Llansol, por si só um livro. Cf. LLANSOL. *A restante vida*.

433 A ideia da Anotação, que perpassa os dois volumes d’*A preparação do romance*, vem a princípio a partir da dificuldade que Barthes expressa em fazer o Romance da vida presente. “Pode-se escrever o Presente *anotando-o*”, anota Barthes, a quem interessa a captura do instante como *incidente* (não por acaso, nome de um de seus livros de escritos breves) e também as formas breves. A *notatio*, para um Roland Barthes professor que traça anotações às suas aulas, é levada ao extremo pela forma literária do haikai — “um tipo exemplar de Anotação do Presente” (BARTHES. *A preparação do romance vol. I*, p. 39), forma sobre a qual Barthes se detém ao longo de boa parte do primeiro livro, ou do primeiro ano de curso. Porque para um Roland Barthes escritor que prepara o Romance, interessa essa passagem de um presente capturado em lascas, de um escrito que “capta uma lasca do presente” (Idem, p. 185) e que faz dele “verdadeiro”, ao Romance “em seu grande e longo fluxo” (Ibid., p. 223), uma “longa tela pintada de ilusões, de logros, de coisas inventadas, [...] pontuadas, espargida de Momentos de verdade que são sua justificativa absoluta” (Ibid., p.

O primeiro livro, que abriga as notas do primeiro ano de curso, parte do deslumbramento,⁴³⁴ do chamado do desejo em direção à escritura: o Querer Escrever. Um desejo “mal estudado, mal definido, mal situado”, anota Barthes, um desejo para o qual aquele professor-escritor não encontra nome senão no baixo latim *scripturire*, quando os nomes parecem faltar em cada língua outra. Mal situado, mal definido, porque do Querer Escrever só resta como testemunho a escrita daquele que escreveu, daquele que pôde escrever. Fica o seu estudo sob a mais insustentável condição: só se encontra o registro da vontade de escritura

224). O mais fascinante é que do Romance resta a nós, leitores, uma longa teia de anotações de suas lascas: como se, não tendo sido escrito, mas anotado em sua busca, o Romance se inscreva no sempre-presente de uma *notatio*, ou do mais breve haikai; como se seus Momentos de verdade só possam se reunir em maior densidade — e não rarefeitos, espargidos na longitude da narração — se o livro, de fato, for uma série de anotações a ele mesmo; se a Preparação, afinal, for o próprio Romance.

434 Entre 1974 e 1976, Roland Barthes ministrara na École Pratique des Hautes Études o seminário “Le discours amoureux”, que mais tarde viria a dobrar-se no livro *Fragments de um discurso amoroso*. Tanto no livro quanto nas anotações ao curso (que na França também dobraram-se em livro mais recentemente), Barthes fez questão em entregar suas figuras amorosas à arbitrariedade da ordem alfabética, porque “era necessário escolher uma ordem absolutamente insignificante” (BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. XXIII). Entretanto, na segunda aula daquele curso, de 16 de janeiro de 1975, quando Barthes passava do prólogo ao primeiro dos verbetes, ele assustava por começar com um R. de *rapt*, um R. de *ravissement*. “Começamos então pela figura que está, para nós, fora do alfabeto, porque é a única figura que pode se prevaler de uma marca temporal, marca diegética de origem”, anota Barthes (Traduzi de BARTHES. *Le discours amoureux*, p. 67). Era a figura do “*tomber amoureux*”, do *fall in love*, do rapt, do arrebatamento, do deslumbramento: R. de *ravissement*, palavra cuja poesia é precisamente o que se perde na tradução. Ao longo daquela aula, Barthes associa o *rapt* à hipnose pela leitura de Freud, esquematiza o deslumbramento no *Werther*, vai a Stendhal, Diderot, Brecht, Racine. Mas não faz qualquer menção a Marguerite Duras, sabido desafeto seu, que publicara meses antes *Le ravissement de Lol V. Stein*. E, fosse por isso ou por qualquer razão que não se sabe, acabou por arrebatá-la da dobra dos *Fragments de um discurso amoroso* o verbe rebelde. Raptou-o para o abandono. Curiosamente, o termo *ravissement* é justamente o que surge nas anotações àquela aula, já no curso da Preparação do Romance, sobre o Querer Escrever. Surge e permanece ali, circunscrito pelo mais indiscreto silêncio.

quando de fato ela passou ao gesto. Ou ainda, como lê em Proust, à gesta. É na *Recherche*, afinal, que Barthes encontra o monumento, a soma, a grande narrativa e no limite o Mito do Querer-Escrever, do mover-se em direção à escrita, enquanto ela igualmente se move. E é ali, em direção a Proust, escritor do romance da escritura, que o desejo de Barthes gravita. Afinal, ele também deseja escrever o romance. Proust, lembra o professor, escreve “para vencer a Morte: não a sua, mas a daqueles que ama, testemunhando por eles, perpetuando-os, erigindo-os fora da não Memória”. Talvez Barthes tenha ali encontrado o seu desejo espelhado. Escrever para vencer a Morte: não a sua, não a daqueles que ama, mas a daquilo que ama — literatura.

Pode ser. Em certo ponto daquele primeiro livro, antes de deter-se durante muito tempo sobre a brevidade do haikai, Barthes faz uma confissão. Considera a ameaça de que o Romance se esgote na Preparação, de que o Romance buscado seja o impossível Romance. Considera a ameaça de que o trabalho daquele curso seja, enfim, um grande mergulho nostálgico. E ali, naquela passagem, anota a morte da literatura: “ela erra em torno de nós; é preciso olhar esse fantasma cara a cara”. E olhar esse fantasma na cara é um trabalho “tenso”, “inquieto e ativo”,⁴³⁵ completa, como se escrever fosse também uma tarefa de vigília ante o olhar ameaçador da Medusa do não-escrever, da não-literatura, do não-livro.

O tema, não por acaso, é retomado no desfecho do segundo livro, na penúltima aula do segundo ano de curso, quando Barthes pensa no arcaísmo da literatura, no passadismo do livro, na inatualidade do escritor. No entanto, segue afirmando *o desejo vivo de escrever daquilo que vai morrer*. “Esse desejo de literatura pode ser ainda mais agudo, mais vivo, ainda mais presente”, escreve Barthes, “porque posso, precisamente, sentir a literatura em vias de perecer, de se abolir: nesse caso, eu a amo com um amor penetrante, e mesmo perturbador, como se ama e se cerca com os braços algo que vai morrer”.⁴³⁶ Porque a literatura lhe parece ser tudo aquilo que está em desuso, e que talvez esteja não em crise, mas *em vias de morrer*.

Está aí a razão de escrever o Romance: amar e cercar com os braços a literatura que vai morrer. Na última aula, ele dá a última

435 BARTHES. *A preparação do romance vol. I*, p. 43.

436 BARTHES. *A preparação do romance vol. II*, p. 305.

palavra sobre o Romance que ainda não veio. Em 2 de novembro de 1979, recorda o dia em que Nietzsche, atravessando bosques e parando junto a um grande rochedo, pensou no Eterno Retorno e concebeu seu Zaratustra. Anota que, naquele momento, houve uma “*modificação súbita e radical de seu gosto musical*”, o “Renascimento da arte de escutar”. Quanto a ele, Roland Barthes, ele afirma esperar. Esperar pela transformação de um gosto antigo num gosto novo, esperar por “uma transformação da escuta”, longe de qualquer metáfora; talvez, mais uma vez, a escuta do que Poe escreveu como *uma cadência musical que nunca antes chamara a atenção*;⁴³⁷ talvez, e outra vez, o estabelecimento do que Blanchot escreveu como “uma relação de intimidade com o rumor essencial”.⁴³⁸ Ou ainda a escuta do que, na preparação do Romance, Barthes dobrou na última palavra, escutando “a palavra de Schönberg, fundador da música contemporânea e reconductor da música antiga: é ainda possível escrever música em *ut maior*. Este é, para terminar, o objeto de meu desejo: *escrever uma obra em Ut Maior*”.⁴³⁹

É possível que tal qual Proust, Barthes, o escritor, escreva para vencer a morte. Não a sua, que viria dos desdobramentos daquele atropelamento no dia 25 de fevereiro de 1980, três meses após a afirmação daquela espera; mas a morte da literatura, essa arte sempre em vias de morrer, essa morte que erra em torno de nós. É possível que tal qual Proust, escritor do romance da escritura, Barthes escreva para vencer a morte. Termina escrevendo, na ponta da anotação, a preparação do romance.

E ali está o ponto de curvatura de seu Querer Escrever. Não na escrita de um romance da escritura, como em Proust, não na escrita de um romance em dó maior, como cantava o desejo. Não: na *Preparação do romance*, dobra da dobra de um livro que não se lê, Roland Barthes professor é Roland Barthes escritor. Escritor que escreve não um romance da escritura, mas a escritura de um romance em abandono.

A escritura de um romance em si menor.



437 Traduzi de POE. “The pit and the pendulum”, p. 252.

438 BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 323.

439 BARTHES. *A preparação do romance vol. II*, p. 361.

Dobra da dobra.

“De leituras ausentes, de livros fantasmáticos”

(Segunda parte, “*Na noite, tudo desapareceu*”, p. 138)

Pensamentos da noite, de Albert Camus.

Um curioso caso contado por Michel Melot: certa vez, Albert Camus recebera, ou furtara, não se sabe, um livro virgem da Pléiade, uma “boneca”, como corriqueiramente chamado pelos técnicos das editoras. Era um volume de excelente encadernação com centenas de páginas em papel-bíblia. Todas em branco. Camus tomou o volume e, em sua primeira página, anotou com letra pequena: “Pensamentos da noite”. O restante daquele belo exemplar permaneceu em branco, a razão tampouco se sabe, e hoje o livro ocupa um certo espaço na biblioteca do Fundo Albert Camus.⁴⁴⁰

A noite branca daquelas páginas leva-me a outra, que em larga medida lhes é oposta, tomada por uma mancha adensada de letras que narram um céu sem chão. Trata-se da página derradeira de *O estrangeiro*, em que se lê:

Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre.
Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde.⁴⁴¹

No desfecho do romance, no fim do livro, o narrador-protagonista Meursault, aguardando a sua execução pelo assassinato que cometera numa tarde delirante, condenado por sua suposta misantropia, olha para o céu noturno. Sente-se “pronto a tudo reviver”, tal qual a mãe que, à beira da morte, lhe parecera mais livre do que nunca. Na véspera da própria morte, na véspera da própria noite, Meursault contempla “aquela noite carregada de signos e de estrelas” e, assim como faziam os antigos, lê os seus mistérios. À diferença dos antigos, entretanto, não depreende daquelas estrelas um sentido, não encontra naqueles signos uma significação, senão o de um não-saber: a indiferença do mundo, que depois de sua morte, há de continuar; a terna indiferença do mundo que,

440 MELOT. *Livro*, pp. 182-183.

441 CAMUS. *L'Étranger*, p. 171. Paris: Gallimard, 1942.

malgrado o fim de sua consciência, há de seguir girando. Estava ali o sentido de uma liberdade última: no não-sentido de uma vida que, finalmente livre, mergulha de maneira decisiva na última noite.

Fosse por vontade própria ou esquecimento, fosse por ação deliberada ou obra do acaso, Albert Camus escreveu, em seus “Pensamentos da noite”, um livro que não se lê. Pergunto-me, agora, se seria aquele livro, escrito com a tinta da mais clara escuridão, o relato de uma *nuit chargée de signes et d'étoiles*: terno em sua indiferença, pleno em seu vazio, livre em seu silêncio.

✕

Dobra da dobra.

“Quando o percurso em linha reta de um livro ameaça fraturar-se em vários, não há culpa em corrê-lo aos saltos”

(Primeira parte, *Toda linha ameaça quebrar-se*, p. 100)

O *Museu do romance da Eterna*, de Macedonio Fernández.

São 62 prólogos (59 antes do romance, 3 depois dele, isso sem contar a capa que, à sua maneira, é também um prólogo) a um romance que, na edição brasileira, ocupa 130 páginas, cerca de metade do volume. Romance? Após o prólogo de número 59 (intitulado “1º: Nota de pós-prólogo; e 2º: Observações de antelivro”),⁴⁴² Macedonio inscreve as perguntas: “*Esses foram prólogos? E este, será o romance?*”⁴⁴³

São questões sem resposta. Porque antes das perguntas, há a série de prólogos, pro-*logos*, os que vêm antes do discurso, mas que já se deslocam como discurso, os que vêm antes da Palavra, mas que já se movem como Palavra, porque *en arkhé* a Palavra já era — e se movia.⁴⁴⁴

442 Na edição brasileira, da editora Cosac-Naify, os prólogos — e não as páginas — são numerados, à diferença da edição argentina, em que tudo se move sem número.

443 FERNÁNDEZ. *Museu do romance da Eterna*, p. 125.

444 A referência é a duas cenas de origem na narrativa bíblica. A primeira concerne os cinco primeiros versículos do Evangelho de São João, em que se lê: ¹No princípio era a Palavra, e a Palavra estava junto de Deus, e a Palavra era Deus. ²Ela existia, no princípio, junto de Deus. ³Tudo foi feito por meio dela, e sem ela nada foi feito de tudo o que existe. ⁴Nela estava a vida e a vida era a luz dos homens. ⁵E a luz brilha nas trevas, e as trevas não conseguiram dominá-la” (BÍBLIA — *Bíblia sagrada: tradução da CNBB*. João 1, 1-5). En *arkhé*, a Palavra que desde sempre estava com Deus, Palavra que era Deus, de maneira que “tudo foi feito por meio dela”, de modo que “sem ela nada foi feito”, nem a vida, nem a luz, nem os homens cuja “luz brilha nas trevas”, nem a luz que as trevas não dominaram. Mas se tornarmos ao começo do livro — ou do livro dos livros —, se tornamos à cena de origem nos primeiros versículos da Gênese, na potente tradução de Haroldo de Campos, encontramos: “¹No começar, Deus criando/o fogo/água e a terra/²E a terra era lodo torvo/e a treva sobre o rosto do abismo/e o sopra-Deus/revoa sobre o rosto da água/³E Deus disse seja luz/e foi luz” (CAMPOS. *Bere sh'ith*. Gn1, 1-5, p. 45). No começar há “a treva sobre o rosto do abismo/e o sopra-Deus/revoa sobre o rosto da água”. Consultando a versão traduzida da Vulgata, lemos que “as trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre as águas” (BÍBLIA — *Bíblia Sagrada*. Gênese

Após as perguntas, há o que o leitor espera ser o romance, a mobilização da linguagem rumo ao narrar. E é como movimento que o romance começa — **“Desperta, começa o tempo do romance. Move-se”**, anuncia sua primeira sentença —,⁴⁴⁵ é como movimento que o romance, se narra, mais faz deslocar, mais faz mover: remobilizar, recombinar aquela série de figuras que lemos nos prólogos (Eterna, Doce-Pessoa, Quiçagênio, Deumamor, o Presidente, o Autor, personagens?) em torno de um discurso cambiante, ora narrativo, ora filosófico-crítico, ora relato que se desdobra no tempo, ora dobra narrada de poesia. Que seja o romance a busca da palavra pela Palavra inalcançável, em que a matéria narrada é apenas o seu aspecto mais evidente; que seja o romance a jornada da letra em direção à Coisa Mesma da Linguagem, em que a Coisa Mesma há de escapar da letra até que o livro se feche; que seja o romance, assim como o prólogo em série, um *movimento em direção a*, de maneira que ambos, romance e prólogo, tornem-se modalidades no limite indiscerníveis de uma busca sem termo: prologada antes, prolongada depois.

“O que quereis: devo continuar prólogos, e enquanto não abuse até de pretender prologá-los, e enquanto cumpra com fazer prólogos de algo, de serem seguidos (por um romance)”, leio no quadragésimo sétimo prólogo, “— o que quereis?, até então deveis continuar acordando vosso interesse ao que digo antes do romance”,⁴⁴⁶ e o que nos diz o autor antes do romance é precisamente a reiteração desse antes do romance, o *dever continuar prólogos* para que o movimento dos olhos e das mãos daquele que lê, daquele que desdobra a dobra, prolongue-se na série de prólogos e amplie-se numa cinética espera pelo romance, pelo “Move-se” do romance. Contudo, porque o movimento aberto em espera não se dá num sentido unívoco, mas na pluralidade dos sentidos possíveis, o livro de Macedonio põe a nu a condição dos leitores; não havendo sequer ilusão de continuidade para o leitor que se move no livro em linha reta, não há culpa em corrê-lo aos saltos:

1:2). Aqui, *en arkhé*, na cena de origem, há um caos informe de trevas, há Deus criando, e o sopro-Deus revoa, ou ainda, move-se sobre a água. Tão anterior quanto a palavra de um *fiat lux* é o movimento, movimento de um revoar que, no limite, é o movimento mesmo da Palavra em direção ao seu luminoso proferimento de um *seja*.

445 FERNÁNDEZ. *Museu do romance da Eterna*, p. 127.

446 FERNÁNDEZ. *Museu do romance da Eterna*, prólogo 47.

Ao leitor salteado

Confio que não terei leitor seguido. Seria o que pode causar meu fracasso e despojar-me da celebridade que mais ou menos canhotamente procuro escamotear para algum de meus personagens. E isso de fracassar é um luzimento que não cabe à idade.

Ao leitor salteado me acolho. Eis que leste todo o meu romance sem saber, te tornaste leitor seguido e insabido ao te contar tudo dispersamente e antes do romance. Comigo, o leitor salteado é o que tem mais chances de ler seguido.

Quis distrair-te, não corrigir-te, porque ao contrário és o leitor sábio, pois praticas o *entreler* que é o que mais forte impressão lavra, conforme minha teoria de que os personagens e os fatos só insinuados, habilmente truncados, são os que mais ficam na memória.

Dedico-te meu romance, Leitor Salteado; me agradecerás uma sensação nova: o ler seguido. Ao contrário, o leitor seguido terá a sensação de uma nova maneira de saltar: a de seguir o autor que salta.⁴⁴⁷

Um quinquagésimo sexto sensível e irônico prólogo ao romance, em que a continuidade da leitura é gozo do descontínuo: de suas interrupções, de suas linhas curvas, de suas frestas. Mais sábio é ler por entre seus hiatos, ou *entreler*, “que é o que mais forte impressão lavra”, porque para Macedonio é o movimento sobre o descontínuo que faz da descontinuidade uma memória. Ao leitor, o escritor não deixa um porto seguro ou “algum sólido rumo de segurança na treva do Ser” que sua mente possa reter; ao contrário, ele procura “encaminhá-lo a pensamentos tão possíveis, tão insinuantes da todo-possibilidade, da eternidade, tão embriagadores de mistério”⁴⁴⁸ que se encontram justamente ali, no que se entrelê, no que não-se-escreve nos hiatos de seu descontínuo livro, e que hão de ficar na memória de alguma

447 FÉRNÁNDEZ. *Museu do romance da Eterna*, prólogo 56.

448 FÉRNÁNDEZ. *Museu do romance da Eterna*, prólogo 33.

maneira: como enigma que resiste a toda limitação da realidade, como “fascinações de pensamentos que sempre o acompanham”.⁴⁴⁹

É o livro que espera do leitor salteado uma leitura seguida do que não se lê. Livro que, por sua vez, desdobra-se em espera quando prolonga prólogos: espera pelo *move-se* do romance, espera por Eterna, espera pelo romance de Eterna. Há um romance que tarda e chega, embora rapidamente, sejamos leitores seguidos ou salteados, ele nos deixe em sua brevidade. Finda a leitura seguidamente salteada, fica na memória pouco senão a chegada e a partida, pouco senão a passagem de uma linguagem de curvas súbitas e hiatos estendidos, pouco senão uma entreleitura de um livro que se lê fraturado, enviezado, curvado, dobrado e redobrado em seu fascinante drapeado de prolongamentos, interrupções e insinuações. Tarda o romance, chega um romance, mas ele não é Eterna, porque Eterna é a espera: pelo Livro do livro mesmo, pelo Romance do romance mesmo, pelo “Move-se” do movimento mesmo, pelo *que não se lê* que retorna na eternidade de um movimento em direção a *outro livro* dobrado no livro.

Tarda o romance, mas nalgum ponto se lê: “Já é tarde para nos encontrarmos aqui, o autor que não escreve com o leitor que não lê: decididamente, agora escrevo”.⁴⁵⁰



449 FÉRNÁNDEZ. *Museu do romance da Eterna*, prólogo 33.

450 FÉRNÁNDEZ. *Museu do romance da Eterna*, prólogo 30.

Dobra da dobra.

“Era aí que a multiplicidade mostrava seus infernos”
(Segunda parte, *É tempo de passar a outra coisa*, p. 135)

A Enciclopédia Universal.

Há um conhecido texto de Leibniz, “Sobre a origem fundamental das coisas”, em que o filósofo de alegrias, numa breve passagem, escreve do livro. Naquele texto, Leibniz reflete sobre a razão das coisas existentes no universo e procura desdobrá-la a partir do pensamento de uma Unidade, suposta *raison d’être* de cada existência do mundo, mas pensada fora dele — o transcendente. Àquela altura, o filósofo não pode conceber melhor exemplo senão um livro:

Suponhamos que um livro sobre os elementos de geometria tenha perpetuamente existido, uma cópia sendo feita de uma outra. É óbvio que, embora possamos explicar uma presente cópia como sendo uma reprodução de um livro anterior, do qual foi copiado, isso nunca nos levará a uma razão completa (para a existência de tal livro), não importando quantos livros consideremos, visto que sempre teremos curiosidade de saber o porquê da existência perpétua de tais livros, o porquê de tais livros terem sido escritos e por que o foram desta forma e não de outra. O que é verdadeiro para esses livros também o é para os diferentes estados do mundo [...].⁴⁵¹

O que é verdadeiro para o livro também o é para o mundo, escreveu, pois não podemos encontrar nos sucessivos estados do livro a sua razão completa de ser, assim como não podemos encontrar nos sucessivos estados do mundo a razão completa de sua existência. “Portanto, as razões para o mundo encontram-se ocultas em algo extramundano”, concluiu Leibniz, e em seu esteio poderíamos completar: se o que é verdadeiro para o mundo também o for para o livro, as razões para o livro encontram-se ocultas além dele.

Leibniz, ressaltamos, teceu filosofias complexas e multifacetadas (embora tenha lhe cabido o epíteto que pretendeu homogeneizá-las sob a

451 LEIBNIZ. “Sobre a origem fundamental das coisas”, s/p.

face de um otimismo ingênuo), e depositou certa fé benevolente no progresso da busca por um princípio racional transcendente: Deus, o eleitor do melhor dos mundos possíveis. Embora nossa perspectiva teórica constitua, em larga medida, uma réplica crítica às noções de racionalismo, progresso e busca por um princípio transcendente, interessa-nos aqui um aspecto em especial. Naquele breve excerto, Leibniz pensou a infinita remissão do mundo a partir do livro. E aquela remissão infinita, afinal, remontava a um antigo projeto que o filósofo tentara arduamente levar a cabo: a elaboração da *Enciclopédia universal*.

Tratava-se de um sonho a que o filósofo se dedicara desde muito jovem — segundo o crítico escocês Stuart Kelly, desde os 13 anos. Era um trabalho que mirava a decomposição: tomar cada ideia, mesmo a mais complexa, fragmentá-la em elementos mais cada vez mais simples e, a partir daí, compor um volume que compreenderia descrições precisas das frações que marcariam a diferença entre cada uma das coisas do mundo. Seria uma espécie de matriz do pensamento humano elaborada a partir do entrecruzamento dos pontos de vista de cada uma das singularidades relativas às outras.⁴⁵² Um trabalho para “olhos tão penetrantes quanto os de Deus”, que poderiam “ler todo o curso das coisas do universo na menor das substâncias”⁴⁵³. Mas o paraíso daquela multiplicidade era também o seu inferno. Para dobrar o livro, seria necessário encontrar um alfabeto em que se pudesse simultaneamente depurar e colidir as razões de diferença entre cada singularidade.⁴⁵⁴ Em

452 Pensamento que eventualmente se desdobrou na monadologia leibniziana, já explorada anteriormente nestes escritos.

453 LEIBNIZ apud KELLY. *O livro dos livros perdidos*, p. 250.

454 Curiosamente, não encontrei em Deleuze, fosse nas transcrições dos cursos sobre Leibniz ou nos livros em que ele aborda os escritos e as correspondências do filósofo barroco — *A dobra*, especialmente —, nenhuma menção aos esforços da *Enciclopédia universal* empreendidos por um Leibniz mais jovem. Há em *O que é a filosofia?*, elaborado em conjunto com Félix Guattari, uma breve menção à ideia de enciclopédia na filosofia quando, na introdução, os escritores tratam de uma noção de “pedagogia do conceito”, e atribuem o enciclopedismo na filosofia aos pós-kantianos, ou seja, bem mais além de Leibniz. Entretanto, trata-se de uma compreensão bem diversa à de Leibniz, como se lê: “os pós-kantianos giravam em torno de uma *enciclopédia* universal do conceito, que remeteria sua criação a uma pura subjetividade, em lugar de

1676, já aos trinta anos, Leibniz denotara em correspondências um interesse pelos ideogramas chineses, “por sua capacidade de incluir na própria palavra um sentido de sua definição”.⁴⁵⁵ Mais adiante, preferiu recorrer a um sistema de números binários, que ele mesmo já havia concebido em seu tratado matemático *De arte combinatoria*. Com aquele sistema, ele poderia compor um livro que seria um banco de dados. Entretanto, a leitura requereria o uso de um aparelho, uma máquina combinatória pronta para trabalhar com o “alfabeto do pensamento humano”. Somados, livro e máquina possibilitariam a leitura do Texto Universal.

O livro, sabemos, não foi escrito. Mas não deixa de causar espanto que Gottfried Wilhelm von Leibniz, para quem as razões do livro e do mundo permaneceram ocultas para além deles, imaginou, antes mesmo da descoberta da eletricidade, o computador. E aprimorou a análise combinatória. E elaborou a monadologia. E pensou os sistemas múltiplos. E compôs o cálculo diferencial.

Tudo isso por conta de um livro que não se escreveu. Tudo isso por conta de um sonhado livro capaz de dobrar a razão completa do mundo — aquela, que não se lê.



propor uma tarefa mais modesta, uma *pedagogia* do conceito, que deveria analisar as condições de criação como fatores de momentos que permanecem singulares” (DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, pp. 18-19). A ideia de enciclopédia universal em Leibniz — uma enciclopédia não do conceito, mas das razões diferenciais de cada singularidade, não resvalavam para a subjetividade. Ao contrário, ela ambicionava um ponto de vista impossível: onisciente, divino, capaz de operar a somatória das diferenças entre cada singularidade do mundo.

455 É o que afirma Stuart Kelly a partir da leitura das correspondências do filósofo. Kelly, assim como Deleuze, recorda a máxima leibniziana de que “Aquele que me conhece apenas por minhas publicações não me conhece”, e por isso mesmo recorre às suas cartas. Nelas, o sonho da *Enciclopédia universal* se vê escrito e descrito: em seus fracassos, em seus abismos e em seus felizes desdobramentos. Cf. KELLY. *O livro dos livros perdidos*, pp. 248-251.

Dobra da dobra.

“É em direção ao exterior, ao lado de fora da linguagem, ou seja, em seu limite, que os livros apócrifos se escondem”

(Segunda parte, “*A biblioteca de apócrifos que se deseja escrever*”, p. 218)

A viagem de inverno.

Pode ter sido uma coincidência que Georges Perec tenha publicado, também em 1979, um livretinho intitulado *Le voyage d’hiver*. Pode ter sido uma curiosa coincidência de viagens e invernos, naquele mesmo ano em que Calvino publicava o *Viajante*.

Mas sabe-se que Perec e Calvino, àquela altura amigos próximos, integravam desde fins da década de sessenta o OuLiPo,⁴⁵⁶ grupo de escritores que se erguia em torno da proposição de uma literatura de imanências que se antepusesse ao ideal romântico de inspiração a partir da preeminência da estrutura. A ideia, para que isso se realizasse, era perseguir uma poética estrutural que, constringida pela *contraintes*, poderia alçar-se ao infinito. As *contraintes* consistiam (e consistem, porque o OuLiPo ainda segue inventando) em regras restritivas voluntariamente escolhidas pelos escritores a fim de abrir “a

456 Surgido de um seminário em homenagem a Raymond Queneau, o Ouvroir de Littérature Potentielle reuniu, de início, o próprio Queneau, François Le Lionnais, Albert-Marie Schmidt, Jacques Duchateau, Noël Arnaud, Jacques Bens, Claude Berge, Latis e Jean Lescure. Mais tarde (e existente até os dias de hoje), o grupo veio a incorporar nomes como Luc Etienne, Georges Perec e, a partir de 1973, o próprio Calvino. O escritor do *Viajante* já ensejara aproximações antes da data, até por já ter afinidades com os procedimentos oulipianos antes mesmo da existência do grupo. Era, de uma forma ou de outra, um “oulipiano avant la lettre”, como afirma Vinício Carvalho Pereira em sua tese de doutorado sobre o OuLiPo (PEREIRA. *O valor da letra e o sentido do número: uma aproximação entre literatura e matemática na produção do Oulipo*, p. 164). Dentre os mais conhecidos textos resultantes dos esforços oulipianos, destaco *Cent mille milliards de poèmes*, hiper-soneto de Raymond Queneau em que a permutação dos versos, permitida pelas páginas recortadas em tiras do livro, gera cem trilhões de poemas potenciais; ainda, o romance *La disparition* de Perec, relato extenso de um desaparecimento que também o replica na superfície do texto: não há, em todas aquelas páginas, uma só ocorrência da letra E. No Brasil, o romance de Pérec foi publicado como *O sumiço*.

multiplicidade ‘potencial’ de todos os textos virtualmente passíveis de escrita segundo aquelas regras e de todas as leituras virtuais desses textos”.⁴⁵⁷ Para cada texto a ser escrito, a *contrainte* era tanto melhor quanto mais simples, engenhosa e elegante. A proposta oulipiana, se ecoava a afirmativa de que “sapatos demasiado apertados fazem inventar danças completamente novas”,⁴⁵⁸ buscava o potencial pelo acolhimento voluntário de regras de restrição em um jogo que se pretendia tanto automático quanto anti-acaso.⁴⁵⁹

Movido pelo ideal oulipiano, Georges Perec publicara em 1978, após um extenso processo de composição, *A vida modo de usar*, hiperlivro de imensa complexidade que empregava um número de *contraintes* intimidador até para o mais experiente escritor.⁴⁶⁰ Perec

457 CALVINO. *Por que ler os clássicos*, p. 270, em que ainda se lê: “A estrutura é liberdade, produz o texto e ao mesmo tempo a possibilidade de todos os textos virtuais que podem substituí-lo. Esta é a novidade que se encontra na idéia da multiplicidade ‘potencial’ implícita na proposta de uma literatura que venha a nascer das limitações que ela mesma escolhe e se impõe. Convém dizer que no método do ‘Oulipo’ é a qualidade dessas regras, sua engenhosidade e elegância que conta em primeiro lugar; se a ela corresponderá logo a qualidade dos resultados, das obras obtidas por essa via, tanto melhor, mas de qualquer modo a obra é apenas um exemplo das potencialidades alcançáveis somente por meio da porta estreita dessas regras. O automatismo por meio do qual as regras do jogo geram a obra se contrapõe ao automatismo surrealista que apela para o acaso ou para o inconsciente, isto é, confia a obra a determinações não controláveis, às quais só resta obedecer. Em suma, trata-se de opor uma limitação escolhida voluntariamente às limitações sofridas impostas pelo ambiente (lingüísticas, culturais etc.)”.

458 Asserção de Paul Valéry a partir de Joseph de Maistre: “De Maistre não imaginava, talvez, que há sapatos muito apertados. Mas, tratando-se de arte, ele me responderia muito bem, sem dúvida, dizendo que sapatos demasiado apertados nos fariam inventar danças completamente novas”. In: VALÉRY. “Discurso sobre a estética”, p. 26.

459 “Proposition 13: Le travail de l’Oulipo est un anti-hasard.”, afirma uma das proposições de Jacques Roubaud acerca da tarefa oulipiana. In: FUX. *A matemática em Georges Perec e Jorge Luis Borges: um estudo comparativo*, p. 226.

460 Algumas delas não foram descobertas nem mesmo por colegas oulipianos, como o próprio Calvino: “embora tenha frequentado Perec durante os nove anos que dedicou à elaboração do romance, só conheço algumas de suas regras

escreveu em seu livro-edifício as dobras e desdobras das narrativas dos habitantes e frequentadores de um prédio parisiense, compartimentado segundo um algoritmo matemático que se baseava no movimento dos cavalos num tabuleiro de xadrez. Na conferência sobre a proposta da “Multiplicidade”, Calvino aborda aquele intrincado romance e afirma que “para Perec a construção de um romance baseado em regras fixas, em ‘contraintes’, não sufocava a liberdade narrativa, mas a estimulava. Não é por nada que Perec foi o mais inventivo dos participantes do Oulipo.”⁴⁶¹

É bastante improvável que, por uma feliz coincidência, o “mais inventivo dos participantes do Oulipo” tenha publicado um ano depois, no mesmo 1979 em que se dobrava o *Viajante* de Calvino, aquele livreto envolvendo-incluindo *A viagem de inverno*. Com efeito, os motivos da breve narrativa de Perec não são nada estranhos aos do romance da *notte buia*. Ali, narra-se o que ocorreu a Vincent Degraël, um jovem professor de literatura, quando descobriu na biblioteca dos pais de um amigo um livro de nome “A viagem de inverno” de autoria de um desconhecido Hugo Vernier, dividido em duas partes.

Narra-se, então, a leitura do livro. A primeira parte, de passagens estranhamente familiares para Degraël e mesmo para nós, leitores de sua leitura, “descrevia em termos sibilinos uma viagem com ares iniciáticos, de etapas que pareciam marcadas cada uma por um fracasso”, e cujo protagonista, guiado por misteriosas entidades, chegava a uma casa em que fazia uma ceia solitária. A segunda parte, que ocupava a maior porção do volume, “era uma longa confissão de lirismo exacerbado, entremeada de poemas, máximas enigmáticas, sortilégios blasfematórios”.⁴⁶² Ali, à medida que Degraël desdobrava e redobrava as páginas da encadernação, ele era acometido seguidamente pela perplexidade de pequenos reconhecimentos: estavam ali sentenças inteiras, prosa e verso, reproduzidas ao pé da letra ou “mal modificadas”, de inúmeros poetas do *fin du siècle* francês, dos mais celebrados aos quase de todo esquecidos:

secretas”, escreveu. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 136.

461 CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 137.

462 PEREC. “A viagem de inverno”, p. 76.

Mas no exato momento em que se esforçava por imaginar esse autor desconhecido que decidira extrair de livros alheios a própria matéria de seu texto, quando tentava figurar até o fim esse projeto insensato e admirável, Degraël sentiu nascer em seu íntimo uma suspeita assustadora: acabava de lembrar que, ao tomar o livro da estante, havia maquinalmente observado a data, movido por esse reflexo de jovem pesquisador que jamais consulta uma obra sem atentar para os dados bibliográficos. Talvez se tivesse enganado, mas achava que havia lido “1864”. Verificou a data, o coração batendo. Lera corretamente: isso queria dizer que Vernier havia “citado” um verso de Mallarmé com dois anos de antecipação, plagiado Verlaine dez anos antes de suas “Pequenas árias esquecidas”, escrito versos de Gustave Kahn cerca de um quarto de século antes dele! Isso queria dizer que Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière e outros mais não passavam de copistas de um poeta genial e desconhecido que, numa obra única, soubera recolher a própria substância de que se nutririam em seguida três ou quatro gerações de autores!⁴⁶³

Feita a estrondosa descoberta, veio a perda. Logo em seguida, Degraël foi convocado para lutar na Segunda Guerra; só voltou à França no fim de 1945. Não perdeu suas anotações por milagre e, dali em diante, passou a dedicar todo o seu tempo a tentar esclarecer os mistérios que rondavam aquele apócrifo escandaloso. Mas “nunca mais conseguiu pôr a mão num exemplar de *A viagem de inverno*. O que havia consultado fora destruído — ao mesmo tempo que a cidade — por ocasião dos bombardeios de Le Havre”. Não descobriu “nada ou quase nada” sobre o tal Hugo Vernier; não mais conseguiu encontrar uma só prova de que aquele escritor e sua obra teriam existido. Morreu num hospital psiquiátrico, deixando um caderno de anotações com o nome do apócrifo: “as oito primeiras páginas descreviam a história de suas

463 PEREC. “A viagem de inverno”, p. 79.

pesquisas frustradas; as outras trezentas e noventa e duas estavam em branco”.⁴⁶⁴

Teria sido mesmo uma brutal coincidência que Georges Perec por acaso também tivesse publicado em 1979 um livro que redobra apócrifas dobras, que narra leituras e que ruma em direção ao *que não se lê*, e que ainda o faz a partir de sofisticados artifícios. Afinal, da leitura daquelas breves páginas, o leitor menos desatento também há de experimentar aquele mal-estar que sobrevém aos reconhecimentos. Na superfície do conto de Perec, também se escondem diversas sentenças arrancadas ou “mal modificadas” de escritores diversos, das quais o arranque proustiano de “talvez fosse vítima de uma ilusão de *déjà vu*, pela qual — assim como o simples sabor de um gole de chá nos transporta de repente à Inglaterra de trinta anos atrás” é apenas aquela mais evidente.⁴⁶⁵ Uma *contrainte* sofisticada, não percebida por alguns de seus críticos, e de alguma maneira próxima dos artifícios de Calvino no *Viajante*, que não copia passagens, mas pasticha modelos romanescos canônicos.

Teria sido a mais escandalosa coincidência, talvez prova cabal da mais profunda escuta do Espírito literário, se tanto Italo Calvino quanto

464 PEREC. “A viagem de inverno”, p. 82.

465 Conforme aponta a pesquisadora Renata Lopes Araújo de maneira perspicaz, um dos textos “reproduzidos” na narrativa de Perec é o ensaio “Crítica literária, história literária, literatura Comparada”, do crítico Paul Van Tieghen, publicado em 1931, para quem importavam fortemente, no trabalho com literatura comparada, as noções de “fonte” e “influência” dos textos sob estudo. Como ressalta Araújo, Perec “reproduz” trechos do texto para mobilizá-los na direção radicalmente contrária: considerar outros textos literários como “matéria potencial para a criação de novas obras e não mais os vê como objeto digno de reverências pertencente ao passado, mas busca incorporá-los ao novo e ao presente. Esta é, essencialmente, a prática da visão perecquiana da literatura como um quebra-cabeças, isto é, como uma imagem composta por peças cujo sentido se forma apenas quando colocadas juntas” (ARAÚJO. “Georges Perec e a gênese da literatura comparada”, p. 118). Mais além, Samira Murad delinea curiosos desdobramentos d’*A viagem de inverno* de Perec. Segundo a pesquisadora, após a publicação do livreto, parte dos integrantes do OuLiPo “elegu *Le Voyage d’hiver* como ponto de partida para uma série de publicações que amplificam temas, técnicas e personagens perecquianos. Dentre elas, estão *Le voyage d’hier*, *Le voyage d’Hitler*, *Le voyage d’Hoover*, *Le voyage des verres*”. In: MURAD. “*Le voyage d’hiver*” de Georges Perec ou a máquina de contar histórias: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade, p. 16.

Georges Perec tivessem, no mesmo ano de mil novecentos e setenta e nove, por obra do Acaso igualmente dobrado viagens e invernos e apócrifos e outros livros que não se lêem ali arbitrariamente redobrados sob os mais sofisticados e escondidos artificios. Entretanto, não pude encontrar, em quatro anos de pesquisa, uma só carta ou escrito ou documento ou declaração ou dissertação ou tese ou livro que confirme que os amigos escritores, no mínimo, tenham se lançado a escrever a partir de uma mesma *contrainte*. É bem possível que, tal qual a carta roubada de Poe, a irrefutável evidência esteja às escondidas em seu paradeiro mais óbvio. Mas também não é de todo improvável que, diante dessa mesma curiosa lacuna, pesquisadores futuros se vejam tão obcecados quanto um certo Vincent Degraël.

E temerosos em deixar semelhante legado: um caderno de anotações repleto de páginas em branco.

Dobra da dobra.

“Livros que, desinteressados, entregam-se ao oblivio do pó e das traças”

(Segunda parte, “*Apócrifas dobras*”, p. 219)

Quatro-olhos, de Renato Pompeu.

Ainda nos primeiros dias da ditadura militar brasileira, o jovem jornalista Renato Pompeu escreveu um conto cujo título e tema foram tragados pelo tempo. Estudante da antiga faculdade de filosofia da Rua Maria Antônia, em São Paulo, Pompeu era alvo constante dos policiais. Durante uma de suas detenções, um amigo foi à sua casa em busca de papéis que poderiam comprometê-lo. Jogou no lixo o conto escrito.

Liberto, Pompeu viu suas mãos se renderem à força da escrita perdida. Em 1968, escreveu à mão o primeiro parágrafo do romance *Quatro-olhos*: “Mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas”. Entretanto, acometido com intensidade pelo sofrimento mental, o jornalista foi internado em uma instituição psiquiátrica. O parágrafo subsequente só seria redigido em 1974:

Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase.⁴⁶⁶

Finalmente publicado em 1976, o romance relata a busca desse narrador por seus originais perdidos até que, diante da impossibilidade de reencontrá-los nas ruas da cidade ou nos becos de sua própria memória, ele tomaria uma decisão: escrever outra vez o livro. No livro de Pompeu, *o outro livro que não se lê* é o livro que se lê por entre as páginas repletas de vazios esquecediços.

466 POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 15.

Ou ainda: *o outro livro que não se lê* é o que não se lê num livro que quase não se lê. Muito embora o romance tenha sido recentemente lido e investigado por alguns poucos críticos que nele encontraram a satisfação de garimpar uma gema soterrada, o falecimento de seu escritor em 2014 trouxe incontornáveis problemas relativos aos seus direitos autorais. O romance segue ainda desconhecido por grande parte da crítica e do público leitor.

Os volumes da primeira e única edição de *Quatro-olhos* ainda se acumulam no depósito de uma pequena editora paulistana. Ali, naquela saleta em que tudo recorda os anos 70, a *mise en abyme* apócrifa de Pompeu não cessa e ergue-se para além do livro. Manifesta-se com força no gesto do empregado da editora que, antes de embrulhar em papel-bolha um exemplar do romance adquirido por um raro comprador curioso, retira-lhe um pouco da poeira.⁴⁶⁷

✕

467 O relato da gênese de perda de *Quatro-olhos* me foi feito pelo próprio Renato Pompeu, em entrevista concedida em 9 de abril de 2012, por ocasião da elaboração da minha dissertação de mestrado, que tratou das memórias e esquecimentos do livro. Cf. PISSOLATI. *A memória, a perda, o livro: “Quatro-olhos”, de Renato Pompeu*.

Dobra da dobra.

“É o que falta ao nosso dobrado escritor: o que veio antes”
(Segunda parte, “*Como começar a escrever*”, p. 164)

Messias, de Bruno Schulz.

A pequena cidade europeia de Drohobycz foi, ao longo da História, uma terra exilada. Cravada na fronteira entre ocidente e oriente, a cidade pertenceu a nações diversas durante o século XX. Ora austríaca, ora polonesa, ora ocupada pela Alemanha de Hitler, ora dominada pela União Soviética, a cidade é hoje território da Ucrânia. Mas a singularidade dessa terra não se limita à sua história de incorporação e deslocamento: numa certa narrativa que poucos homens conheceram, as redondezas de Drohobycz seriam o lugar escolhido por um Messias que, enfim, chegava.

Trata-se do romance *Messias*, escrito por Bruno Schulz à época em que a cidade, então pertencente à Polônia, era ocupada pelos nazistas. Filho de judeus, Schulz foi assassinado por um chefe da Gestapo. Desde então, seu romance último está desaparecido, embora tenha surgido em relâmpagos.

Em 1987, o poeta polonês Jerzy Ficowski recebeu um telefonema de Alex Schulz, sobrinho do escritor assassinado. Alex havia sido contatado por um vendedor misterioso que afirmara ter visto um pacote de cerca de 1.500 páginas manuscritas em polonês, atribuídas a Bruno Schulz. Provavelmente o *Messias*. Após certo tempo, Ficowski soube que Alex Schulz tinha sofrido uma hemorragia cerebral, sem nunca ter revelado o nome do vendedor.

Três anos depois, Ficowski teve novas notícias do paradeiro dos manuscritos do romance. O embaixador sueco na Polônia, Jean Öberg, havia sido contatado por um funcionário público soviético que encontrou os manuscritos nos arquivos da KGB relativos à Gestapo. Entretanto, a dissolução da União Soviética já começara. Öberg foi acometido por um câncer fatal. O *Messias*, mais uma vez, escapou ao encontro. Prepara ainda seu advento. Em algum arquivo morto da antiga potência socialista, espera ser redescoberto.⁴⁶⁸

Tudo se passou como se Bruno Schulz, o escritor de *Messias*, antecipasse a impressionante história de perda que seu livro póstumo

468 Cf. KELLY. *O livro dos livros perdidos*, pp. 399-402.

protagonizaria. Já em seu segundo romance, *Sanatório sob o signo da clepsidra*, punha-se em questão a busca de um Livro Verdadeiro, perdido para o esquecimento, desaparecido no “forro das coisas”. E dizia-se:

Há tantas histórias não nascidas. Oh, esses coros lastimáveis entre as raízes, essas conversas, esses monólogos inesgotáveis no meio das improvisações que irrompem de súbito! Será que temos paciência suficiente para escutá-los? Antes da mais antiga história ouvida havia outras que vocês não ouviram, havia predecessores anônimos, romances sem título, epopeias enormes, pálidas e monótonas, bilinas amorfas, carcaças disformes, gigantes sem rosto ocupando o horizonte, textos obscuros escritos para os dramas vespertinos das nuvens, e, mais adiante, livros-lendas, livros nunca escritos, livros-eternopretendentes, livros andantes e perdidos *in partibus infidelium*...⁴⁶⁹

Anunciado naquele romance segundo, *um outro livro que não se lê*: como um Messias andante, como uma história não nascida. Um livro escondido, distante, ainda perdido *in partibus infidelium*.



469 SCHULZ. “Sanatório sob o signo da clepsidra”, p. 169.

Dobra da dobra.

“Pergunta-se sobre o livro mágico, *aujourd’hui grimoire...*”

(Segunda parte, “*A biblioteca de apócrifos que se deseja escrever*”, p. 214)

Necronomicon.

Tudo indica que aquelas três páginas inacabadas de H. P. Lovecraft escaparam por pouco ao oblívio. Numa carta de outubro de 1933, ele afirmara estar em pane: desgostoso dos escritos mais recentes, incerto quanto aos caminhos para burilá-los. Afirmara ter experimentando diferentes estilos e perspectivas, mas destruído a maior parte dos textos resultantes.⁴⁷⁰ Sobreviveram ao escrutínio aquelas três páginas: o princípio de uma narrativa envolvendo um estranho livro, que partia do oblívio mesmo. “*My memories are very confused*”, começa o narrador sem saber por onde começam as memórias, “*for at times I feel appalling vistas of years stretching behind me, while at other times it seems as if the present moment were an isolated point in a grey, formless infinity*”.⁴⁷¹ Sob uma vivência complexa do tempo, ora do emaranhado de sua imensidão, ora de sua infinitude disforme, um

470 Na carta, reproduzida nas notas do editor de suas obras completas, Lovecraft escreve: “I am at a sort of standstill in writing — disgusted at much of my older work, & uncertain as to avenues of improvement. In recent weeks I have done a tremendous amount of experimenting in different styles and perspectives, but have destroyed most of the results” (LOVECRAFT. *The complete fiction*, p. 945). É o que, a partir da leitura de Calvino, chamamos a *notte buia* da escrita, é o que Roland Barthes, a partir da leitura de Flaubert, chama “a Pane”, a freada, a travação na escrita. Conforme recorda Barthes, Flaubert exercitava, nesses momentos, o que chamava *marinade*: abandonava a mesa de trabalho e jogava-se sobre o divã, como um alimento que descansa na marinada para absorver sabores distintos. O anotador da *Preparação do romance* procura para a Pane “uma definição mais tópica: surgimento da impressão de que escrever é difícil, ou mesmo impossível (...); ou ainda surgimento, no escrever, de uma dificuldade *cuja origem e natureza não podem ser situadas* (cf. Inconsciente); donde a impossibilidade desencorajadora de não poder combatê-la” (BARTHES. *A preparação do romance vol. 2*, pp. 287-288). No caso de Lovecraft, a Pane assumia uma feição destrutiva: insatisfeito com o próprio estilo (ou com a perda dele), ele preferia fazer os escritos desaparecerem. Talvez aquelas três páginas que venceram o escrutínio ainda parecessem, de alguma maneira, ter salvação.

narrador sem nome narra-se longe da linguagem, afirma-se de nebulosa identidade, como a de quem escreve após um choque, desdobrando monstruosamente uma experiência singular.

Desdobrando monstruosamente uma dobra ancestral: porque tudo se devera a um livro encontrado entre pilhas de livros que apodreciam junto ao cais, um livro sem nome, porque faltavam-lhe as primeiras páginas, um livro repleto de fórmulas obscuras, um livro pleno de escritos proibidos, um apócrifo. Um livro lido à sombra de uma noite que não se sabe muito bem quando, não se sabe muito bem onde, porque o que aquele narrador sem nome e de esquecida história recorda de sua longeva vida são a cera da vela que respingava e os sinos ouvidos à distância enquanto ele lia o livro. O que recorda aquele narrador é o que lhe acontecera enquanto ele lia em voz alta aqueles estranhos versos, quando sua própria voz abriu-se em silêncio e seus ouvidos escutaram um rumor outro.

It came as I droned aloud the ninth verse of the primal lay, and I knew amidst my shudders what it meant. For he who passes the gateways always wins a shadow, and never again can he be alone. I had evoked — and the book was indeed all I suspected. That night I passed the gateway to a vortex of twisted time and vision, and when morning found me in the attic room I saw in the walls and shelves and fittings that which I had never seen before.

Nor could I ever after see the world as I had known it.⁴⁷²

Porque o livro era, afinal de contas, uma dobra que invocava mistérios, um grimório, diz a palavra-livro de Mallarmé,⁴⁷³ *a worm-*

471 LOVECRAFT. “The book”, p. 945. Os textos de Lovecraft, devido à sua musicalidade singular, resistiram fortemente aos meus esforços de tradução. Por essa razão, mantive-os em língua original.

472 LOVECRAFT. “The book”, p. 946.

473 Muito embora a palavra *grimoire* possa ser traduzida para o português como “grimório”, Álvaro Faleiros faz uma rigorosa reflexão sobre as dificuldades de sua tradução. O termo é empregado por Mallarmé no poema intitulado “Prose” (em que escreve “Hyperbole! De ma

riddled book, escreve Lovecraft. Ele escreve um narrador que só se recorda de uma leitura e de seus efeitos, porque a leitura do livro fora o evento-limite que levava aquele leitor a dobrar o próprio tempo ao passo que sentia desdobrar-se o ser. *For he who passes the gateways always wins a shadow*, porque espargir o tempo é disjuntar o ser, e era essa a maldição do livro, dobra de esparzimento e disjunção redobrados em runas proibidas.

Não era a primeira vez que Lovecraft escrevia do apócrifo grimório. Em outros escritos, ele tem nome: *Necronomicon*, o livro das sombras cujos poucos exemplares escondidos pelo mundo eram guardados a sete chaves. Na novela “The whisperer in darkness”, é o livro que leva seus leitores “*to shake off the maddening and wearying limitations of time and space and natural law — to be linked with the vast outside*”⁴⁷⁴. Livro-dobra do lado de fora. No breve ensaio “History of the Necronomicon”, é o livro cujo título original era “Al Azif”, empregado pelos árabes para designar o som noturno que se acreditava ser os uivos dos demônios — “*reading lead to terrible consequences*”⁴⁷⁵. Livro-dobra de um estranho rumor. Naquele ensaio, inclusive, há datas das traduções para o grego e latim, além de uma lista de prováveis reedições e reimpressões de seus raros exemplares ao longo dos séculos.

Mas nenhum outro escrito faz mais juz a essa dobra de sombra do que as três páginas que escaparam por pouco ao oblivio, e que se

mémoire/Triomphalement ne sais-tu/Te lever, aujourd’hui grimoire/Dans le livre de fer vêtu”) e também no “Igitur”, em que se lê que “le hasard était nié par le grimoire”. O Acaso era negado pelo grimório: aqui, o misticismo de um livro diabólico parece antagonizar com “a impossibilidade de Deus”, o Acaso que é a própria matéria de uma escritura que por sua vez, diante do impossível transcendente, emana do chão. Em Mallarmé, as ideias de um ocultismo misterioso que, como escreve Charles Chassé, “esquecemos com muita frequência que estão na base de sua arte poética”, convivem lado a lado com sua negação pelo impossível, materializada na ideia de primazia do acaso. Acaso, aliás, com A. maiúsculo, porque por vezes parece ser o próprio Acaso a potestade (diabólica?) por detrás dos obscuros escritos dos grimórios e dos escritos impossíveis do Livro. Cf. FALEIROS. “Grimório: a tradução nos limites da prosa”; CHASSÉ. *Les clefs de Mallarmé*; MALLARMÉ. *Igitur, ou a loucura de Elbehnon*.

474 LOVECRAFT. “The whisperer in the darkness”, p. 699.

475 LOVECRAFT. “History of the Necronomicon”, p. 621.

interrompem na mais sintomática sentença: *I had no wish to be cut off from my body and from the earth in unkown abysses whence I could never return.*

Porque, malgrado todo pavor daquele narrador dos abismos desconhecidos de que não se retorna, é justamente ali que se interrompe aquela escrita, aquelas três páginas a dobrar uma apócrifa dobra do *vast outside*, aquelas três páginas a dobrar uma apócrifa dobra cujo nome é rumor. Depois da leitura, depois do livro, depois do apócrifo, depois da dobra, depois do abismo, não há retorno — exceto o de um livro narrado no branco da página, exceto o de um livro que não se lê: a dobra caótica de um sussurro na escuridão.

✕

Dobra das dobras.

“No livro do tarô, ele se debruçara sobre o infinito dos arcanos”
(Segunda parte, *É tempo de passar a outra coisa*, p. 132)

O tarô.

Não se sabe de onde veio esse livro sem lombada. Sabe-se que ele deriva dos baralhos que emergiram concomitantemente em partes distintas do Oriente, o *Ganjinfa* indiano, as cartas chinesas numeradas, “o maço de cartas Sarraceno”.⁴⁷⁶ Sabe-se que aqueles baralhos, que tomaram de assalto a Europa no século XIV, inspiraram o mais antigo conjunto de cartas de tarô conhecido: aquele que constava dentre as posses do duque Filippo Maria Visconti na corte de Milão, que além de dispor de conjuntos de cartas numeradas de quatro naipes distintos,

476 Até onde se estende o olhar da História documental, eles parecem ter emergido concomitantemente em partes diversas do Oriente. Na Índia, o ancestral jogo de Ganjinfa, com suas cartas arredondadas e confeccionadas com camadas de madeira e tecido, compreendia dez naipes (incluindo os de tartarugas, leões, conchas e peixes) com elementos numerados de um a dez. Na China, um baralho levemente semelhante ao que conhecemos compreendia quatro naipes supostamente alusivos ao sistema monetário, numerados de um a nove. Segundo a historiadora Helen Farley, essas cartas eram utilizadas pelos chineses pelo menos 200 anos antes do primeiro registro do uso de qualquer baralho pelos europeus. Isso reforçou uma série de hipóteses que ligam o tarô europeu aos jogos indiano ou chinês; contudo, uma terceira procedência possível aponta para o mundo árabe. Nela, Farley aposta suas cartas: “Quase por um processo de eliminação, aumenta a probabilidade de um progenitor imediato do baralho regular europeu ter vindo do mundo islâmico, uma vez que a Europa tinha pouco contato direto com países não mediados pelo Islã. As cartas poderiam ter entrado na Europa pela Espanha muçulmana ou via Itália. De fato, os privilégios comerciais dos mercadores venezianos eram protegidos por um tratado estabelecido com o Império Mameluco do Egito e Síria em 1302 e novamente em 1345. [...] Além do comércio direto com os países muçulmanos, que gerou a oportunidade, as evidências documentais também favorecem de ideia do baralho europeu como uma derivação do progenitor árabe. Um inventário do Duque de Orléans escrito em 1408 detalhava expressamente um “maço de cartas Sarraceno”. Dummet também citou um inventário de 1460, que constava no arquivo de Don Jaime Those, notário de Barcelona, e incluía a entrada: “pacotes de baralhos comuns e outros jogos mouros”. Há também a menção às cartas sarracenas em fontes árabes. Os baralhos aparecem no clássico árabe *As mil e uma noites*”. In: FARLEY. *A cultural History of tarot*, pp. 11-13.

abrigava os chamados *trionfi*, cartas especiais com ilustrações de temas variados e forte teor simbólico. Estima-se que esse baralho, hoje chamado *Visconti-Sforza*, tenha sido o progenitor da linhagem das centenas de conjuntos de cartas de tarô que já circularam e ainda circulam pelo mundo.⁴⁷⁷ Delas, fez-se diversas elaborações e reinterpretações nos séculos seguintes, que em larga medida mantiveram intactas a estrutura do conjunto, com quatro naipes de cartas e vinte e dois “trunfos”.⁴⁷⁸

Também se sabe que, durante muito tempo, aquelas cartas eram as peças de um jogo: o *tarochi*. Mas não se sabe quando elas passaram a ser consultadas como um oráculo, ou se, nos mais esquecidos recônditos da história, elas sempre o foram. O que se estima é que tenha sido a partir do renascimento ocultista que a Europa viveu no século XIX, quando variantes das cartas passaram a incorporar chaves alquímicas, símbolos astrológicos, letras da Cabala e sistemas numéricos da Guematria.⁴⁷⁹ Pelo menos a partir dali, aquele livro sem lombada passa a

477 Cf. FARLEY. *A cultural History of tarot*, p. 39.

478 O tarô Visconti-Sforza foi o que inspirou “O castelo dos destinos cruzados” de Italo Calvino. Já “A taverna dos destinos cruzados” foi escrita a partir dos arcanos de uma de suas variações, o tarô de Marselha, amplamente conhecido e jogado na França por volta de 1700, e que ainda pode ser facilmente encontrado em livrarias ou lojas exotéricas pelo mundo. Elaborado em perspectiva bidimensional e contando com apenas três cores, o tarô de Marselha encanta por sua simplicidade luminosa, mas é por muitos preterido por conta de sua difícil leitura. Foi ele, inclusive, que rendeu a Calvino à escuridão de seguidas noites insones que discutimos anteriormente.

479 Entre o fim do século XVIII e o começo do XIX, o racionalismo lógico do Iluminismo se disseminava pela ocidente, mas o Ocultismo Moderno lhe fazia uma resposta, talvez demasiado nostálgica, atenta à obscuridade e ao mistério. É o oculto dobrado em livro: na França, o espiritismo de Alan Kardec; na Inglaterra e nos Estados Unidos, *A doutrina secreta* de Helena Blavatsky. O chamado Renascimento Ocultista dispôs nas estantes das livrarias e bibliotecas um número considerável de obras de teor oculto, que passaram a ser estudados por uma crescente de comunidade de leitores. Não raro, ordens e círculos mágicos romperam o véu de silêncio e se mostraram à luz do dia — como a Ordem Hermética da Golden Dawn, cujo integrante estadunidense Arthur Edward Waite reimaginou as cartas do tarô de Marselha e as publicou em 1910, junto ao livro *The pictorial key to the Tarot*. O baralho reimaginado de Waite (hoje amplamente difundido e conhecido como o deck Rider-Waite) incorpora

desdobrar-se como via de acesso aos grandes mistérios. Os *trionfi* passam a ser denominados “arcãos”, pulsando com carga de ancestrais enigmas. E mesmo a história daquele baralho passa a ser narrada com tons diversos: pode ser um conjunto mágico de cartas trazido do Egito pelos ciganos; talvez seja inclusive o misterioso e temido Livro de Thoth, codificado, desordenado, entreverado, embaralhado.

Talvez ele seja *um livro que dobra o desconhecido*.

Um livro, com seu intrigante conjunto de imagens, nomes e símbolos. Um livro-viagem, vindo de uma procedência qualquer; um livro-jogo, divertimento que atravessa a história; um livro-oráculo, instrumento de consulta ao Tempo. Viagem, jogo, oráculo: dobra do desconhecido que, longe de desvelar o desconhecimento e transformá-lo em saber positivo, não faz mais que multiplicar as suas perguntas.

Ou *um livro de invisível dobra*.

Em suas 78 páginas, um sem-número de narrativas. Cada imagem, cada nome, cada elemento, cada símbolo, cada carta é, para o leitor, uma bomba semântica. A partir delas, explodem os sentidos, proliferam as palavras, multiplica-se o possível. Como não se vê do livro a dobra, suas páginas se recombinaem a cada vez que ele se abre. Abrir o livro é abrir o jogo: fazer uma pergunta, embaralhar as cartas, dispô-las sobre a mesa segundo um traçado preconcebido ou não, e enfim contemplar a colisão de infinitos. Cada carta, infinita singularidade, avizinha-se de outras, toca as outras, atravessa as outras: no livro aberto sobre a mesa, o exercício de leitura se dá como o disparo de uma máquina combinatória.

Ou ainda, *um livro de páginas infinitamente permutáveis*.

Em seus 78 arcãos encontram-se pelo menos 78 personagens, 78 cenários, 78 ambientações, 78 ações, 78 estados da mente. A maneira como cada um desses elementos será lido depende da sua posição, do seu ordenamento, dos seus avizinhamentos, ou seja, da sua disposição sobre a mesa. Mas não apenas disso. Dois jogos idênticos, duas disposições iguais podem, em momentos distintos, em espaços distintos, ou diante de leitores distintos, disparar leituras absolutamente dispaes. Afinal, o encontro das singularidades pulsantes nos arcãos e sua disposição na mesa de leitura estão, ainda, sujeitos à possibilidade

às cartas de Marselha elementos diversos do Hermetismo moderno, somando aos seus signos aqueles da Astrologia, da Alquimia e da Cabala.

infinita da linguagem daquele que lê. E aquele que lê procura, sem temer o risco ou o fracasso, contemplar as singularidades sem aniquilar a sua potência, de maneira que o fluxo das imagens, símbolos e signos variados seja incorporado com o mínimo de coerência, com o mínimo de coesão pelo fluxo do seu discurso.

Como *um livro que é sempre outro*.

Afinal, toda determinação, ainda que mínima, é temporária. Seja por desgosto com a leitura feita ou curiosidade com a próxima leitura, sempre se pode recolher as cartas, reembaralhá-las e dispor um novo jogo sobre a mesa. *Big Bang again* — eis que as possibilidades se reconfiguram, eis que uma nova narrativa possível se esboça. Eis que o livro se reinaugura, como conjunto sempre aberto a uma nova configuração de seus elementos, arcabouço de multiplicidades sobre o qual a leitura faz disparar o sentido variante e diferante, coleção que se dispõe à leitura (e logo, à escrita) a partir da tensão entre o que é, o que foi, o que pode ter sido e o que ainda poderia sê-lo. É um livro sem lombada que opera no campo da possibilidade: o tarô faz cantar a contingência. Afinal, trata-se de um livro que, aberto a partir da incerteza, coloca-a sobre a mesa, depura suas singularidades, monta uma configuração e se dispõe à leitura dos possíveis. Da incerteza (motivação da abertura das cartas) às possibilidades (lidas, enfim, nas cartas abertas), tudo, aqui, parece remeter ao Acaso.

Pode ser *um livro que jamais abolirá o Acaso*.

Peut être, pode ser. Mas há quem considere que o tarô seja um livro em que se lê os destinos. Para muitos que nele encontram um oráculo ancestral, trata-se de um instrumento para a disposição e compreensão dos vetores da necessidade ou providência. As cartas na mesa interpretadas pelo leitor, sob esse prisma, desvelariam a verdade de um destino já escrito e ainda em curso. Seriam respostas — as únicas possíveis, “*tinha que ser!*” — às perguntas do consulente que, no momento devido, reconhecerá seu lastro de exatidão.

Como se fosse *um livro de vaticínios*.

Entretanto, a exatidão não é o forte dos oráculos. Seu discurso, ao contrário, é o da obscuridade. Sua lógica, ilógica, é enigma. Veja-se o vaticínio, possivelmente proferido pela Pítia de Delfos no século V a.C., que consta nos escritos de Plutarco: “Reflete, então, Esparta, ainda que sejas cheia de orgulho,/Para que de seus ágeis pés não nasça coxa realza/Pois inesperadas fadigas te assaltarão por muito tempo,/E a onda

exterminadora de mortais agita-se em meio à guerra.”⁴⁸⁰ Consultado após a morte do rei Ágis I de Esparta, o oráculo responde a uma pergunta (hoje desconhecida) com os versos enigmáticos. Dentre seus elementos mais óbvios, a cautela diante da possibilidade de uma sucessão real frágil (ou coxa), o porvir de “fadigas” não antecipadas (que o próprio oráculo paradoxalmente antecipa) e uma estranha cena: “a onda exterminadora de mortais agita-se em meio à guerra”. O que se fazer dessa imagem senão aguardar até que, diante do desenlace de um acontecimento que *de alguma forma se encaixe no discurso* (guerra, peste, catástrofe), sua verdade se comprove? Ou o que se fazer da profecia de Nostradamus em suas *Centúrias*, que diz de tiranos, fogo e sangue? “O jovem Nero nas três chaminés/Fará páginas vivas serem jogadas ao fogo,/Felizes aqueles que estarão longe de tais práticas,/Três do seu sangue o emboscarão para a sua morte”.⁴⁸¹ Texto igualmente obscuro: remonta ao passado embora anuncie o futuro, incorre na repetição do número três, evoca imagens cuja significação é, no mínimo, múltipla (“páginas vivas jogadas ao fogo”, “três chaminés”, “três do seu sangue”), dispõe-se aberto à leitura. Entretanto, diferente do auspício de Delfos quanto a Esparta, a profecia de Nostradamus encontrou sua “realização”: segundo a leitura mais corrente de exotéricos, tratava-se da ascensão e queda de Hitler, que queimou livros e homens, para encontrar a derrota na Operação Valquíria, orquestrada por três alemães.⁴⁸²

É o que revém a cada leitura na obscuridade dos textos oraculares: a espera para que algo advenha, para que algo irrompa da História e reivindique seu encaixe preciso, sua correspondência perfeita à maleabilidade daqueles signos. Em outras palavras: a ideia de uma

480 PLUTARCO. *De Pythiae Oraculis*, 399B, trad. Camila Bylaardt Volker. IN: VOLKER. *As palavras do Oráculo de Delfos: um estudo sobre o De Pythiae Oraculis de Plutarco*, p. 73.

481 NOSTRADAMUS. Centúria IX, 53. Traduzi. No original: “Le Neron ieune dans les trois cheminées/Fera de paiges vifs pour ardoir ietter./Heureux qui loing sera de tels menées,/Trois de son sang le feront mort guetter.” Cf. CRUZ. *Profecias de Nostradamus*.

482 Não perco de vista os universos que distinguem os profetas, os oráculos, os jogos e práticas divinatórios. Entretanto, uma distinção precisa requereria um *detour* imenso neste fragmento. Sobreponho esses termos, aqui, devido à brevidade da escrita e tendo em vista a ponte que os une: a sua linguagem desértica e enigmática, projetada em direção a um futuro incerto.

exatidão oracular só pode ser dada *après-coup*. Para as profecias que, a partir de seus intérpretes, encontrarem pouso no tempo de sua consumação. Quanto às outras, resta que elas aguardem, ainda, por sua realização imaginada. Ou que caiam de vez no esquecimento.⁴⁸³ A essa lógica (ilógica?) não escapa o tarô. Se visto como ferramenta oracular para que se abram os mistérios da providência, sua leitura faz esperar para que suas imagens se corporifiquem na vida, ou não (e nesse caso último, o esquecimento é também seu destino). Por isso, não nos cabe refutar por completo sua voz de vaticínio. Muito embora não seja possível afirmar a partir das cartas a verdade inequívoca de um futuro por vir, tampouco se pode fechar os olhos à voz mágica e profética que, ao longo da História, fez-se escutar na fala muda dos arcanos. Há, nessa voz, um chamado do Tempo. Talvez não o de um futuro irreversível, que há de cair sobre nós em sua dimensão mais fatal, mas o chamado de um porvir que irrompe sempre além do nosso próprio tempo, das nossas próprias vidas, das nossas próprias narrativas. Talvez o chamado do impossível, que rompe com a nossa experiência da duração, pautada por um tempo linear de sucessões e encadeamentos. Aqui, havemos de recordar o que escreveu Blanchot quanto à fala profética:

A profecia não é apenas uma fala futura. É uma dimensão da fala que a compromete em relações com o tempo muito mais importantes do que a simples descoberta de certos acontecimentos vindouros. Prever e anunciar algum futuro é pouca coisa, se esse futuro se insere no curso ordinário da duração e se exprime na regularidade da linguagem. Mas a fala profética anuncia um futuro impossível, ou faz do futuro que anuncia, e porque ela o enuncia, algo de impossível, que não poderíamos viver e que deve transtornar todos os lados seguros da existência. Quando a palavra se torna profética, não é o futuro que é dado, é o

483 Eis o belo paradoxo sob o qual se encontram os oráculos e profetas: raras são as profecias e vaticínios que são lembradas sem ter encontrado correspondência nos fatos históricos. Tudo se dá, portanto, como se cada profecia lembrada se realizasse. Afinal, não realizada, ela tende a desaparecer no oblívio do tempo.

presente que é retirado, e toda a possibilidade de uma presença firme, estável e durável.⁴⁸⁴

Lida dessa maneira, a espera que a voz oracular do tarô estabelece é a espera do impossível, que quebra com a narrativa de um tempo pretensamente inteiro, completo, perfeito, *perfectum*, e faz irromper as temporalidades em suas feições mais quebradiças, fragmentárias, imperfeitas. Buscado como resposta de um tempo futuro, os arcanos do tarô ecoam a voz profética dos dias não vividos e podem até predizê-los mas, simultaneamente, e justamente por predizê-los, bloqueiam o acesso a esse futuro agora conhecido, tornam-no passado e fazem dele uma temporalidade impossível. Nesse processo, fratura-se a experiência do tempo (talvez em nome de uma experiência outra), rompem-se os encadeamentos lógicos e só se ouve, enfim, a árida e obscura linguagem oracular. Pode ser que o tarô, oráculo do não-saber e via de acesso a um tempo que nunca foi, aprofunde o enigma, reverbere a obscuridade, cante o impossível.

Como *um livro impossível do Tempo*.

Como um livro de impossível dobra, ou jogo, ou oráculo, tantas vezes escrito e reescrito ao longo da História, de autoria dissolvida entre homens célebres e anônimos, que se coloca aqui, diante dos meus olhos, com seus nomes e imagens e símbolos vistos e celebrados por tantos outros olhos, com suas singularidades e colisões, com suas potências e impossibilidades, com sua fala de enigma e sua promessa de luz.

Desejado em seus mistérios, cobiçado por suas promessas, rechaçado por sua impossibilidade: como um livro de páginas infinitamente permutáveis que dobra o desconhecido; como um livro sempre outro em sua invisível dobra que redobra o impossível do Tempo; *um livro que jamais abolirá o Acaso na desdobra do que não se lê*.

✕

484 BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 113-114.

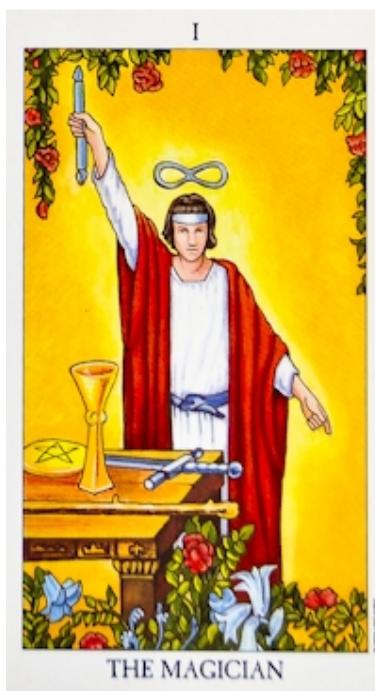


Figura 2: O arcano I (“O Mago”) no tarô Rider-Waite

Dobra das dobras.

“Tudo ver para tudo escrever ou tudo ver para tudo esquecer?”
(Segunda parte, “*É uma máscara, uma sórdida trapaça*”, p. 209)

O Aleph, de Jorge Luis Borges.

Mas antes, um arcano do tarô: I — *o Mago, the Magician, le Bateleur*. Um homem porta-se diante de uma mesa. Sobre a mesa, um pentáculo, uma taça, um bastão e uma espada. O jovem mago parece exercer algum gesto, algum trabalho. Ergue um bastão para os céus enquanto, com a outra mão, aponta para o chão. Sobre sua cabeça, flutua uma lemniscata — ele almeja o infinito.

Muito embora possa ser precedido pelo arcano 0 — *o Louco*,⁴⁸⁵ *O Mago* marca com precisão o início da jornada dos arcanos do tarô. É um arcano que trata dos começos: do trabalho, da escrita, do livro. Sustentado pela marca do infinito, *O Mago* escuta a voz misteriosa dos princípios — *Fiat lux, Big Bang, Ouverture* — e faz a passagem ao ato dessa potência sem nome. Para tanto, ele também se mantém solitário: como o místico que, atento aos discretos sinais da infinitude, inicia seu trabalho; como o escritor que, escutando o rumor incessante da obra, lança-se a escrever em silêncio.

Mas para iniciar o trabalho, para começar a escrita, *O Mago* deve acolher o enigma. Ele deve manter, custe o que custar, os olhos abertos às visões do impensável, os ouvidos atentos à escuta do rumor do infinito, e para isso precisa de uma larga medida de abandono: o esvaziamento do que veem os olhos do mundo dos homens, a depuração de cada ruído cotidiano na neutralidade de seu mais profundo silêncio. É preciso abandono, e o abandono é também abandono de si — porque como escreveu Derrida, “escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra”.⁴⁸⁶ É do abandono do visível que ele se abandona ao que do infinito vê, é do abandono do audível que ele se abandona ao

485 No tarô, *O Louco (The Fool, Le mat)* é o Arcano Maior que não tem posicionamento fixo. Assim como o coringa nos baralhos de jogo atuais, ele é avesso a toda ordenação e passeia por entre as cartas, tanto podendo posicionar-se antes do primeiro (I — o Mago) quanto após o último (XXI — o Mundo), como um *trickster*, uma potência extrema que, ora abertura, ora apoteose, margeia o originário.

que do infinito escuta, é do abandono da (e à) linguagem que ele se abandona à soberania da escritura. Ou ainda, nas palavras de Blanchot:

O dom da escrita é precisamente o que a escrita recusa. Aquele que não mais sabe escrever, que renuncia ao dom que recebera, aquele cuja linguagem é irreconhecível, está mais próximo à inexperiência nunca experimentada, mais próximo à ausência do “próprio” que, mesmo sem sê-lo, dá lugar ao advento. Quem quer que seja que cultue o estilo, a originalidade do estilo, somente exalta o *eu* do escritor que se recusou a abandonar tudo e a ser abandonado por tudo. Muito em breve ele será famoso; a notoriedade lhe confere poder: então o que lhe falta é apagamento, desapareição. Nem ler, nem escrever, nem falar: isso não é mudez, mas talvez um murmúrio absolutamente inaudito: trovão e silêncio.⁴⁸⁷

Entretanto — e aí está a aporia do Mago, aí está a aporia do escritor — escrever, dobrar livros, publicar (“Publique” é o chamado de Mallarmé, escritor do mais radical abandono ao Acaso)⁴⁸⁸ é também agir no mundo, é também começar no mundo, é também dobrar no mundo e dobrar o mundo, porque o mundo é o que do infinito se atualiza, começa, dobra e redobra, porque o mundo é, do escritor, do Mago, a tarefa.⁴⁸⁹ Eis o paradoxal chamado a que responde aquele homem diante da mesa (de escritura, de magia): deixar passar a virtualidade infinita na atualização de uma obra, fazer acontecer o virtual da escritura na atualidade de um livro que se lê; ou ainda, “nem ler, nem escrever, nem

486 DERRIDA. “Edmond Jabès e a questão do livro”. In: *A escritura e a diferença*, p. 98.

487 Traduzi de BLANCHOT. *L'Écriture du désastre*, pp. 154-155.

488 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 173.

489 Não por acaso, a tarefa do Mago é lida sob a mesma duplicidade que recai sobre aquela do escritor. Uma outra leitura do arcano, inspirada especialmente pela imagem do *Bateleur* no tarô de Marselha, remete-o à figura do ilusionista que entretém os homens com seus truques. Tal Mago, qual escritor: ora o homem que se sacrifica ao impessoal para que lhe atravessasse o infinito da Obra, ora o farsante, o embusteiro, que recorre ao artifício para emulá-la por seus imperfeitos e demasiado humanos gestos.

falar” — mas fazê-lo para escrever, fazê-lo para que algo se escreva, fazê-lo para que o livro, enfim, faça a dobra.

Acaso ou não, tanto o número do arcano quanto a postura do Mago remetem ao Aleph, a Letra Primordial. A letra sagrada hebraica é composta por dois *yod* (um acima, um abaixo, representando, segundo a Cabala, a presença manifesta de Deus nos céus e na Terra) e um *vav* (o mundo manifesto). “Aquilo que está acima é como aquilo que está abaixo, e aquilo que está abaixo é como aquilo que está acima”, afirmavam os sábios antigos, segundo a doutrina Hermética.⁴⁹⁰ Eis, do Aleph, d’*O Mago*, o jogo de espelhos: ali, acima de nós, os céus, nosso chão mesmo; aqui, abaixo de nós, o chão, nosso céu mesmo; ali, acima de nós, a escuridão que não se rende à fulguração das estrelas; aqui, abaixo de nós, a escuridão do mistério que resiste às nossas breves verdades. Entre o céu e a terra, entre uma escuridão e outra, *o vav*, o traçado do mundo, o traçado dos homens. Escrita.

Aqui, encontro o Aleph de Borges:

Quero acrescentar duas observações: uma, sobre a natureza do Aleph: outra, sobre seu nome. Este, como se sabe, é o da primeira letra do alfabeto da língua sagrada. Sua aplicação ao círculo da minha história não parece casual. Para a Cabala, essa letra significa o En Soph, a ilimitada e pura divindade; também se disse que tem a forma de um homem que assinala o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior; para a *Mengenlehre*, é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes. Eu queria saber: Carlos Argentino escolheu esse nome, ou o leu, *aplicado a outro ponto para onde convergem todos os pontos*, em algum dos inumeráveis textos que lhe revelou o Aleph de sua casa?⁴⁹¹

Contemplando o Aleph, leio, naquele ponto perdido no porão da casa de Carlos Argentino Daneri, a Luz Infinita do En Soph vazada em

490 Traduzido do livro de Eliphas Levi, um dos mais consultados pelos estudiosos do hermetismo moderno: LEVI. *Dogme et ritual de la Haute Magie*, part I, p. 6.

491 BORGES. *O Aleph*, p. 127.

nosso mundo obscuro, pronta para ser descoberta por nossos olhos de sombra; leio ainda, naquele ponto especular perdido na mancha do texto da nona edição do livro de Borges, o *tudo* impossível da obra; diante dele, leio duas possibilidades de escrita.

A primeira, empreendida por Carlos Argentino Daneri: *tudo ver para tudo escrever*. O primo-irmão de Beatriz, durante anos recluso e absorto na contemplação do ponto-de-todos-os-pontos encontrado no porão de sua casa, empreende um épico de proporções gigantescas intitulado “A Terra”. À parte a consciência da dimensão grandiosa da obra, não lhe faltava o culto ao estilo, o culto à originalidade do estilo. Carlos Argentino nada abandona, na mesma medida em que não se abandona. Ganha, pela publicação de uma seleção dos “trechos argentinos” de seu poema-mundo, o segundo lugar do Prêmio Nacional de Literatura. Quanto ao que lhe falta: apagamento, desaparecimento.

A segunda, levada a cabo por Borges: *tudo ver para tudo esquecer*. Após contemplar a infinitude da luz irrestrita, Borges, protagonista d’*O Aleph*, teme encontrar em todas as coisas a familiaridade do já-visto. Passadas algumas noites de insônia, decide acolher de bom grado o esquecimento que se abate sobre sua mente — esquecimento mesmo que soterrou, com seus demolidores, a casa na rua Garay e, por fim, os traços da amada Beatriz.

Borges, protagonista, não leu, não escreveu, não falou. Fez do esquecimento — que nada tem de mudez — sua letra: trovão e silêncio. Borges, escritor, escreveu *O Aleph*. E replicou, no espelho do texto, *O Aleph*, espelho-de-todos-os-espelhos atravessado transversalmente pelo *vav* de uma escrita. E é precisamente na escrita, nesse traçado transversal que Borges, o escritor, pôde replicar no conto o enigma especular enunciado pela Letra. Ali em cima, vislumbrou *O Aleph*, ponto-de-todos-os-pontos, espelho-de-todos-os-espelhos. Aqui embaixo, publicou *O Aleph*, espelho em letra do espelho do universo. Mergulhando na profundidade dos espelhos refletidos, ainda: ali em cima, escreveu Borges, o protagonista, que dobrou sua letra no esquecimento infinito; aqui embaixo, escreveu Carlos Argentino Daneri, o escritor, que dobrou sua escrita ao estilo e fez dela tagarelice e mudez.

Por fim, ajustando os espelhos à profundidade do enigma: ali em cima, Borges sonhou com o mundo incluído numa dobra *que não se lê*; aqui embaixo, dobrou a dobra. Publicou o conto em *um livro*.

Antepenúltima dobra.

“Como pela curvatura misteriosa a que se chamou *ptyx*”
(Segunda parte, “*Apócrifas dobras*”, p. 227)

Dobra de mistério.

“*Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s’enveloppe de mystère*”, já escrevia de dobras um jovem Mallarmé.⁴⁹² De dobras: porque envolver e incluir é dobrar, e a linha que dobra o sagrado, para o poeta de vinte e um anos, é aquela que costura mistérios. É certo que, ao longo dos outros trinta e três anos de vida-escrita que lhe restariam, Mallarmé, para quem a destruição foi sua Beatriz,⁴⁹³ veria cada coisa sagrada desembocar no escoadouro do Livro, com L. maiúsculo, ou dissolver-se num mundo sem princípios que jamais abolirá o Acaso, com A. Maiúsculo.⁴⁹⁴ Pode ser, *peut être*, que sagradas sejam as maiúsculas Letras que envolvem de mistério — “*Le Mystère, dans les Lettres*” — essas enigmáticas potestades que perpassam os seus escritos, e já há mais de cem anos não cessam de encher de perguntas os escritores, críticos e filósofos, que já há mais de cem anos *não cessam de fazer escrever*.

492 MALLARMÉ. “L’art pour tous”, p. 127. Publicado na revista *L’artist* em 1863. Por conta da complexa e multifacetada sintaxe dos textos mallarmaicos, optei por mantê-los em língua original.

493 A conhecida declaração de Mallarmé — “la destruction fut ma Béatrice!” — foi feita em carta a Eugène Lefébure, datada de 27 de Maio de 1867.

494 Deleuze escreve que “Nietzsche e Mallarmé tornaram a revelar um Pensamento-mundo que emite um lance de dados. Mas eles tratam de um mundo sem princípio, de um mundo que perdeu todos os seus princípios; por isso, o lance de dados é a potência de afirmar o Acaso, de pensar todo o acaso, e este, sobretudo, é não um princípio mas a ausência de todo princípio. Assim, o lance de dados restitui à ausência ou ao nada o que sai do acaso, o que pretende dele escapar, e assim limitá-lo por princípio [...]. Pensar sem princípios, na ausência de Deus, na ausência do próprio homem, tornou-se a tarefa perigosa de uma criança-jogadora que destrona o velho Mestre do jogo e que introduz os impossíveis no próprio mundo estilizado (a mesa quebra-se...)”. In: DELEUZE, *A dobra*, p. 119.

Amarelada dobra.

Mas é certo que Mallarmé, que já em 1863 escrevia de dobras, nunca deixou de dobrar e redobrar. No ano seguinte, começou a escrever sua *Hérodiade*, que teve uma primeira parte publicada em 1867, mas que lhe era incessante: o poeta seguiria escrevendo e reescrevendo a obra até a morte. Naquela dobra, a *incantation* inicial já parte da palavra que atravessaria o Lance de Dados — “*ABOLIE*” —, e chega à abolida luz de uma estrela que morre e que não brilha mais — “*d'une étoile mourante, et qui ne brille plus*”.⁴⁹⁵ Uma complexa, uma *complicada* invocação do desastre em que se lê uma antiga câmara de tapeçaria drapeada: “*La chambre singulière en un cadre, attirail/De siècle belliqueux, orfèvrerie éteinte./A le neigeux jadis pour ancienne teinte./Et sa tapisserie, au lustre nacré, plis/Inutiles avec les yeux ensevelis/De sibylles offrant leur ongle vieil aux Mages*”.⁴⁹⁶ Uma tapeçaria de brilhante madrepérola e “inúteis dobras” que incluem os olhos soterrados das sibilas e que recobre aquela velha câmara a que recorrem os magos. Ali, há uma sombria maga — “*ombre magicienne aux symbolique charmes*” — que busca uma voz ainda envolta nas amareladas dobras do pensamento — “*encore dans les plis jaunes de la pensée*” — e entoa incoerentes cantos porque lhe falta uma dobra: “*qui des rêves par plis n'a plus le cher grimoire*”.⁴⁹⁷ Ela já não tem o caro grimório dos sonhos em suas dobras; já não carrega a herética dobra que há de negar todo Acaso, porque “o acaso é negado pelo grimório”,⁴⁹⁸ e dar coerência ao canto. Ela já não dobra a apócrifa dobra que haveria de evitar o desastre sob o qual arderá o velho céu — “*le vieux Ciel brûle*” — no crepúsculo vermelho de um tempo profético que chora — “*la rougeur de ce temps prophétique qui pleure*” —, quando o mundo dobrar-se-á no Poema, ou escoará rumo ao Livro, “unânime dobra”, a Dobra das dobras.⁴⁹⁹

495 Respectivamente, a primeira e as últimas palavras da “Overture Ancienne D’Hérodiade”, cujo título é seguido do qualificador “(*incantation*)”. In: MALLARMÉ. *Poesia 1864-1897*, pp. 62-68.

496 MALLARMÉ. *Poesia 1864-1897*, p. 64.

497 MALLARMÉ. *Poesia 1864-1897*, pp. 64-66.

498 A leitura é feita a partir daquele já mencionado verso do “Igitur”, em que se lê que “*le hasard était nié par le grimoire*”. Cf. MALLARMÉ. *Igitur, ou a loucura de Elbehnnon*.

Dobra por dobra.

Em 1893, quase trinta anos após a publicação daquela primeira parte da *Hérodíade*, Mallarmé publicava “*Remémoration d’amis belges*”,⁵⁰⁰ em cuja primeira estrofe lemos “*A dès heures et sans que tel souffle l’émeuve/Toute la vétusté presque couleur encens/Comme furtive d’elle et visible je sens/Que se devêt pli selon pli la pierre veuve*”.⁵⁰¹ Ali, o poeta vê a pedra que se desdobra, dobra por dobra, na translúcida fumaça que incensa o ar e devém na furtividade do visível. Ou do audível: foram aqueles versos, afinal, que levaram Pierre Boulez a compor sua *Pli selon pli*, um retrato musical de Mallarmé em que dobra e redobra são o método de curvatura do som.⁵⁰²

Ptyx.

“Publique”, escreveu Mallarmé nas divagações quanto ao Livro, mas um de seus poemas esperou por dezenove anos para atender ao chamado. Trata-se do “*Sonnet allégorique de lui-même*”, soneto não-publicado e datado de 1868, e publicado em 1887 em versão modificada e sem nome, embora a crítica constantemente lhe atribua o conhecido título de “*Sonnet en yx*”. Nessa versão, lemos:

499 MALLARMÉ. *Poesía 1864-1897*, p. 68. Na leitura de Gilles Deleuze, “A dobra é, sem dúvida, a noção mais importante de Mallarmé; não somente a noção, mas sobretudo a operação, o ato operatório que fez dele um grande poeta barroco. *Herodiade* já é o poema da dobra. A dobra do mundo é o leque ou “a unânime dobra”. Às vezes, o leque aberto faz descer e subir todos os grãos da matéria, cinzas e névoas através das quais percebe-se o visível como que pelos orifícios de um véu, tudo segundo as redobras que deixam ver a pedra na chanfradura de suas inflexões, ‘dobra conforme dobra’”. No trecho, o filósofo lança seus dados sobre dois poemas: “*Autre éventail*”, segundo poema sobre um leque em que de destaca o verso “*Au fond de l’unanime pli!*” (MALLARMÉ. *Poesía 1864-1897*, p. 106); ainda, “*Remémoration d’amis belges*”, integrante tardia da *Hérodíade* mallarmaica. Cf. DELEUZE. *A dobra*, p. 59

500 Poema primeiramente intitulado “*À ceux de l’Excelsior*” e publicado com o nome redobrado “*Remémoration d’amis belges*” no livro do jubileu do Círculo Literário *Excelsior!*, em agosto de 1893.

501 MALLARMÉ. *Poesía 1864-1897*, p. 108.

502 Cf. BOULEZ. *Pli selon pli*.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore.
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul *ptyx*,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillation sitôt le septuor.⁵⁰³

Numa noite de angústia em que o Mestre, portando um último vestígio do Nada, partiu em direção às águas infernais do Estige para colher lágrimas, o poeta busca palavras em que possa depositar seus sonhos mortos. Mas no poema que dobra a si próprio, não há palavra que sirva como urna. Nem mesmo *ptyx*, “abolido bibelô de inanimidade sonora”, palavra de estranho som que enreda o vazio. Palavra de estranho som que assombra a crítica: 130 anos depois, o termo *ptyx* ainda suscita debates. Sabe-se que Mallarmé, quando compôs a primeira versão do soneto, pediu ao amigo Léfébure que lhe ajudasse a pesquisar se a palavra existia em alguma língua ou se seria seu próprio *hapax* “criado pela magia da rima”.⁵⁰⁴ Entretanto, também se sabe que o termo, embora raro, existia no grego antigo e associava-se ao campo semântico

503 MALLARMÉ. *Poesia 1864-1897*, p. 126.

504 Trata-se de correspondência de 3 de maio de 1868, em que Mallarmé faz o pedido “com a impaciência “de um poeta em demanda de uma rima”, conforme aponta Joaquim Brasil Fontes. Cf. FONTES. *Os anos de exílio do jovem Mallarmé*, p. 127.

das dobras e dos drapeados: do relevo, dos tecidos, de um livro.⁵⁰⁵ Uma curiosa coincidência — obra do mais potente Acaso.

707.

Pli selon pli, desdobra-se de Mallarmé o livro-mar: “Um lance de dados jamais abolirá o Acaso”. Há, do poema “prefaciante e epilogante ao que entendemos por literatura”, uma controversa leitura que pode gerar incômodo, mas também despertar fascínio. Partindo da ideia de que o *Coup de dés* seja a mais arrojada sinfonia do Nada, Quentin Meillassoux postula que se trata, de fato, de um poema encriptado. Orgulha-se de ter sido o homem que, cem anos depois, encontrou a chave: *O NÚMERO*.

Há inquietantes evidências que corroboram a sua (não menos inquietante) leitura. Contadas uma a uma, as palavras da última versão do poema somam 707 mais sete: “*Toute Pensée émet un Coup de*

505 A partir da releitura das interpretações de MacIntyre e Octavio Paz daquela palavra no “poema em yx”, Joaquim Brasil Fontes desenvolve o seguinte desdobramento etimológico: “Em grego antigo, o substantivo *ptyx*, embora regular no plural, é atestado — no singular — somente nas formas do genitivo *ptkhós*, do dativo *ptykhíe* do raríssimo acusativo *ptýkha*. Em Eurípedes (Supl., 979), significa “dobra de um tecido”; em Homero (Il., VI, 247), “couro ou lâmina de metal recobrimdo um escudo”, ou “dobra, anfractuosidade, sinuosidade de uma montanha” (Il., XX, 22). Em diversos contextos, esse termo designa as “dobras ou profundidades do céu”, antes de Píndaro o ter utilizado metaforicamente no famoso verso 170 da Primeira Olímpica: *ptýkhas hýmnon*, “as inflexões ou dobras do pensamento do poeta”. Encontramo-nos, portanto, em sentido próprio ou figurado, frente a uma cadeia lexical muito precisa, confirmada pelo verbo cognato *ptýsso* (“dobrar uma roupa”, “curvar, recurvar”, “fechar o rolo de um livro”, “balançar uma lança antes de atirá-la”), pelo composto *anaptýsso*, “desenrolar”, e por *ptýgma*, a “dobra” de uma roupa”. In: FONTES. *Os anos de exílio do jovem Mallarmé*, pp. 125-126. O livro de Fontes também é visitado por Fabiana Angélica Nascimento, que faz um panorama da recepção e tradução da palavra *ptyx* para propor sua leitura como “a palavra em ação, aquela que exige não só uma busca pelo seu significado ou a confirmação de sua ausência” pela evocação ao mistério. Destaco, ainda, o detalhado estudo de Éveline Caduc das duas versões do “soneto em ix”, que elucida uma a uma as diferenças nas versões de 1868 e 1887. Cf. NASCIMENTO. “Ptyx: a palavra em ação”; CADUC. “Mallarmé, une expérience des limites: étude des deux versions du «sonnet en yx»”.

Dés”.⁵⁰⁶ Ainda, o leitor que passa rapidamente do oitavo fôlio para o nono e lê os versos pela associação tipográfica chega à fórmula “*muet rire que Si: c’était le Nombre!*”. Um *mudo rir* do Mestre que, no naufrágio, lança seus dados e lê, da constelação, *que Si era o Número*.⁵⁰⁷ Ocorre que *Si* seria, segundo um extenso processo dedutivo de Meillassoux, uma cifra: na música, a sétima nota, o número sete. “O NÚMERO” que “COMEÇARIA E CESSARIA/surdindo assim negado e ocluso quando aparente/enfim/por alguma profusão expandida em raridade/CIFRAR-SE-IA” e, na leitura daquele orgulhoso e convincente decifrador, começaria 7, negado e ocluso 0, cessaria 7, cifrar-se-ia 707, começando, negando a si próprio e se repetindo na diferença de um número composto, “Sept cent Sept”, “Sept sens Sept”. A palavra engolfada pelo vórtice da não-palavra e que lhe enreda pelas margens, “o Número cíclico que é também o Número ciclópico cujo olho central, um receptáculo vazio, é a fonte de toda beleza”, um palíndromo em que o Sete dobra-se sobre a vacância de Si, um número-dobra cuja curva é o Nada.⁵⁰⁸ Como uma palavra vazia que dobra e redobra a si mesma: *ptyx*.

506 A fim de realizar a contagem das palavras do *Coup de dés*, Quentin Meillassoux leva em conta as duas versões publicadas do poema: a primeira, de 1897, publicada na revista *Cosmopolis*, e a segunda, publicada em 1898, que continha três nomes compostos, mas que não emprega o hífen em dois deles, e portanto separando-os em palavras distintas. O único termo composto que Mallarmé manteve ajuntado pelo hífen foi, curiosamente, “PEUT-ÊTRE”. Para que a soma das palavras chegue ao número 707, “peut-être” deve contar como uma só. Quanto a isso, escreve Meillassoux: “é a mais densa palavra do *Coup de dés*, já que para ela e através dela todas as linhas do Poema convergem, de maneira que sua escritura por si só falha em produzir uma verdade do Poema. Por meio da *inscrição* do adverbio no *Coup de dés*, a soma do Número constelatório adquiriu a vibração incerta que é necessária à infinitização do seu Metro”. Traduzi de MEILLASSOUX. *The number and the siren*, p. 209.

507 Levada em conta a tradução para o português de Augusto de Campos, a fórmula seria “mudo riso que Si fosse o número”. Cf. MALLARMÉ. “Um lance de dados jamais abolirá o Acaso”, pp.VIII-IX.

508 Uma boa porção do livro de Meillassoux é dedicada à decifração dedutiva do poema em busca do número encriptado. A fim de sustentar sua controversa e inquietante tese — a de que o poema de Mallarmé é codificado — o filósofo recorre à teoria musical, à leitura do “Igitur”, do “Soneto em -ix”, do poema “Salut” e das duas versões do *Coup de dés*. Causa inegável incômodo a orgulhosa assunção de Meillassoux de que “a habilidade de ler esse código é a

Livro.

Pode ser. Tendo Mallarmé deliberadamente encriptado seu *Coup de dés* ou tendo Meillassoux dobrado em livro um demasiado convincente delírio, isso só redobra o mistério. De uma maneira ou de outra, o que se afirma é o Acaso no “mais belo *peut-être* na Língua Francesa, a causa de si mesmo em suas letras de fogo”.⁵⁰⁹ O decodificador reflete sobre os desdobramentos de sua decifração. Argumenta que se pode pensar que a cifração do poema seria prova cabal do abandono e do fracasso do projeto mallarmaico do Livro. Sua própria posição, entretanto, é outra: a de que “a descoberta de um código no *Coup de dés* implicaria que Mallarmé nunca renunciou [...] ao projeto calculista do Livro”. Implicaria que Mallarmé teria chegado a outra forma do Livro, a de um poema cifrado, como “um poeta derrubado pela morte (em 1898) justo quando tinha descoberto aquilo que tão obstinadamente vinha buscando”.⁵¹⁰

condição para a verdadeira compreensão do *Coup de dés*, já que ela elucida um de seus componentes essenciais, ou seja, a natureza do Número” (Traduzi de MEILLASSOUX. *The number and the siren*, p. 3). Ali, consideramos que o filósofo-decifrador em muito se excede: não se pode, mesmo se comprovada a hipótese da criptografia do poema, assumir que o número seja componente essencial à sua “verdadeira compreensão” — porque “conhecer” o número, afinal, só é adicionar mais um grão de mistério àquele enigmático poema, e porque não assumimos que possa haver, no que tange à Literatura ou a qualquer sorte de (não-) saber, “verdadeira compreensão”, mas tão somente frutíferas aproximações e afastamentos. Dito isso, não podemos negar que o longo processo dedutivo de Meillassoux seja a todo tempo sustentado por uma argumentação coerente e por “evidências” convincentes. Causa incômodo — especialmente pelas orgulhosas assunções do autor, que se auto-denomina o primeiro decifrador do Lance de Dados —, mas ainda assim, ou por isso mesmo, é em larga medida um esforço até então inédito e ainda fascinante. É esta a razão de destacarmos essa leitura do Lance de Dados neste fragmento. Não acreditamos, por também não sustentarmos a ideia de Meillassoux quanto a uma “verdade” do texto, que a sua hipótese derrube a ideia de “um mundo sem princípios” em Mallarmé, como a proposta por Gilles Deleuze. Ao contrário, transitamos no sentido de que, mesmo se o poema for dobra de um número, esse número, tal qual o Acaso, é causa de si mesmo — e em seu centro, há o vórtice do Nada.

509 Traduzi de MEILLASSOUX. *The number and the siren*, p. 214.

510 Traduzi de MEILLASSOUX. *The number and the siren*, pp. 9-10.

Pêut-etre. Pode ser que o Livro tenha se dobrado sob a invisível *ptyx* que envolve e inclui aquelas doze páginas soltas e se redobrado na ponta de um número que jamais-não-abolirá a si próprio. Pode ser que o Livro tenha, no *Coup de dés*, dobrado a si mesmo na ponta do cálculo, como *um outro livro* ali cifrado, como *um livro que não se lê* que, para manter-se sagrado, envolve-se de mistério. Pode ser.

Como pode também ser que Mallarmé, que nunca deixou de dobrar e redobrar, sempre soubesse que do Livro, do *outro livro que não se lê*, só se pode afirmar que sua dobra se faz ali, “nessas paragens/do vago/onde toda realidade se dissolve”:⁵¹¹ “com o nada de mistério, indispensável, que permanece, exprimido, algum pouco”.⁵¹²

✕

511 MALLARMÉ. “Um lance de dados jamais abolirá o Acaso”, p. X.

512 MALLARMÉ. *Divagações*, p. 170.

Antes da última dobra,

“Só mais um instante,”

(Segunda parte, “*Quase acabando, um livro*”, p. 231)

Se um viajante numa noite de inverno, um livro.

“O começo de um livro é precioso”, escreve Maria Gabriela Llansol, “muitos começos são preciosíssimos./Mas breve é o começo de um livro — mantém o começo prosseguindo./Quando este se prolonga, um livro seguinte se inicia”.⁵¹³ Leio, antes da última vez, o *Viajante*, esse livro de começos de livros, esse livro de começos. Leio, quase acabando, esse livro de começos em que *um livro começa*, “Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*”,⁵¹⁴ assim começa o livro num começo breve que mantém o começo prosseguindo, “o romance começa numa estação ferroviária”,⁵¹⁵ começa o começo em seguida, o começo de um livro seguinte que se inicia no começo que se prolonga.

O começo de um livro que se prolonga também se prologa, mas o *Viajante* dispensa prólogos prefácios prelúdios preâmbulos proêmios porque é um livro de prolusões anunciadas por um prenúncio: antes do começo em que o novo romance de Italo Calvino começa, antes do começo em que começa *um livro*, um índice prescreve nomes de livros que no livro começam — “Capítulo 1, *11*/Se um viajante numa noite de inverno, *18*/Capítulo 2, *32*/Fora do povoado de Malbork, *41*/Capítulo 3, *48*/Debruçando-se na borda da costa escarpada, *60*/Capítulo 4, *74*/Sem temer o vento e a vertigem, *82*” —⁵¹⁶ e prossegue com os livros seguintes que se iniciam. Um prenúncio que inclui nomes de livros que começam entre capítulos, números; um prenúncio que envolve nomes de livros que começam entre capítulos, números; um prenúncio que dobra nomes de livros que começam dobrados num livro de começos.

Mas quando o livro de começos está quase acabando, retornam os nomes de livros que começavam. Quase acabando, o livro dobra a biblioteca, apoteose do Leitor. Ali, ele busca os livros de que lera o

513 LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, s/p.

514 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 18.

515 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 32.

516 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, Índice.

começo e anota seus nomes numa tira de papel. Sua busca dispara uma conversa de leitores em busca de nomes de livros, em que se lê:

— Aquela história de que lhes falava, lembro-me bem do início, mas me esqueci do restante. Deve ser um conto das *Mil e uma noites*. Estou cotejando as várias edições, as traduções em todas as línguas. Há muitas histórias similares, com inúmeras variantes, mas nenhuma é aquela. Será que sonhei? Contudo, sei que não terei paz enquanto não a achar e não souber como termina.

— “O califa Harum al-Rashid” — assim começa a história que, em vista de sua curiosidade, Leitor, o quinto consente em contar —, “tomado pela insônia, uma noite se disfarça de comerciante e sai pelas ruas de Bagdá. Um barco o transporta pelas águas do Tigre até o portão de um jardim. À beira de uma fonte, uma mulher bela como a lua canta acompanhada pelo alaúde. Uma escrava deixa o califa entrar no palácio e o faz vestir um manto cor de açafraão. A mulher que cantava no jardim agora está sentada numa poltrona de prata. Nas almofadas ao redor dela estão sete homens envoltos em mantos cor de açafraão. ‘Só faltava você’, diz a mulher, ‘está atrasado’, e o convida a sentar-se numa almofada a seu lado. ‘Nobres senhores, juraram obedecer-me cegamente; agora é chegado o momento de colocá-los à prova’, e a mulher tira do pescoço um fio de pérolas. ‘Este colar tem sete pérolas brancas e uma negra. Agora cortarei o fio e deixarei cair as pedras num cálice de ônix. Quem tirar à sorte a pérola negra deve matar o califa Harum al-Rashid e trazer-me sua cabeça. Em recompensa, lhe oferecerei eu mesma. Caso se recuse a matar o califa, será morto pelos outros sete, que repetirão o sorteio da pérola negra. Com um arrepio, Harum al-Rashid abre a mão, vê nela a pérola negra e, dirigindo-se à sua mulher, diz: ‘Obedecerei às ordens da sorte, e às suas, desde que me responda: que ofensa do califa desencadeou seu ódio?’, pergunta, ansioso para ouvir o relato.”

Também esse trecho de uma leitura infantil deveria figurar na lista de seus livros interrompidos, Leitor. Mas qual será o título?

— Se tinha um título, também o esqueci. Atribua-lhe um você.

As palavras com as quais a narrativa se interrompe lhe parecem exprimir bem o espírito das *Mil e uma noites*. Você escreve então *Ele pergunta, ansioso por ouvir o relato*, na lista de títulos que inutilmente solicitou à biblioteca.

— Pode deixar-me ver? — indaga o sexto leitor, tomando-lhe a lista dos títulos; ele tira os óculos de míope, coloca-os no estojo, abre outro estojo, ajusta os óculos de presbíope e lê em voz alta: — *“Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na borda da costa escarpada, sem temer o vento e a vertigem, olha para baixo onde a sombra se adensa numa rede de linhas que se entrelaçam, numa rede de linhas que se entrecruzam no tapete de folhas iluminadas pela lua ao redor de uma cova vazia. ‘Que história espera seu fim lá embaixo?’; ele pergunta, ansioso por ouvir o relato.”*⁵¹⁷

De Italo Calvino, encontrei apenas três poemas. Dois são desdobra de desafios oulipianos. Um é “George Perec oulipien”, um breve canto escrito para o amigo, canto de restrições à letra, canto que faz desaparecer a letra A: como *La disparition* redobrado em verso. Outro é “Dall’U 2”, curto poema maquínico datado de 1964, em larga medida descritivo da máquina espiã que *“attraversa/invisibile il cielo e fotografa tutto”*, escrito sob o paradoxo de um invisível que tudo torna visível e em cuja semitransparência se vê *“solo l’ombra che male si distingue se è umana, marca una presenza umana”*. São jogos em verso, são experimentos esparsos. São poemas em que o excesso de artifício, ao menos para este Leitor, não enche os olhos. Há ainda um terceiro poema, talvez menos ambicioso, talvez menos artificioso, intitulado

517 CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, pp. 260-261.

“Visitando necropoli con donne” e datado de 17 de novembro de 1962, em que se lê:

Visitando necropoli con donne
viene l'ora del tè: già il pomeriggio
è andato. E s'avvicina l'ora
di cominciare un nuovo amore
e insieme l'ora di finirlo.
Così passa l'età. Chissà se un segno
lasciemo, magari senza accorgercene:
Una pietra squadrata tra le pietre
Dell'enorme piramide, o una spoglia
D'ossa in un loculo⁵¹⁸.

Na brevidade de três versos, o tempo do poema em Calvino: o tempo de começar um novo amor, e junto o tempo de acabá-lo.

No melhor dos mundos possíveis, Italo Calvino não terá sido um grande poeta. Terá sido, e terá sabido que terá sido, um grande escritor, terá sido um grande narrador. Um grande contista, um grande romancista, ainda que seus romances não contem um grande número. E mesmo seus ensaios, que não são poucos, terão sido de alguma maneira narrados. Terão sido marcados por uma potente dicção narrativa, terão composto, de uma maneira peculiar, relatos: da leitura do mundo como se ele fosse um livro, da leitura dos livros como se eles fossem o mundo, o melhor dos possíveis mundos.

Nesse mundo, Calvino terá escrito dois poemas, um terceiro e quase um quarto. Aqueles dois terão sido experimentos elaborados a partir de restrições armadas para dobrar o infinito, mas não terão alcançado muito senão um vôo breve. O terceiro, talvez menos ambicioso, talvez menos artificioso, terá quase narrado uma visita a uma necrópole para desdobrar-se em versos de amor e resto. O quase quarto poema, que em outro mundo possível poderia ter sido seu quarto e

518 A fim de não soterrar seus fonéticos artificios, mantive os textos na língua original. Os três poemas foram publicados postumamente no terceiro volume das obras completas. CALVINO. *Romanzi e racconti*, vol. 3.

talvez mais potente poema, Calvino terá perdido. No melhor dos mundos possíveis, ele terá cedido à tentação irrefreável de passar os nomes de livros que compõem seus versos ao narrado, para então dobrá-lo num romance de começos.⁵¹⁹

Assim terá sido no melhor dos mundos possíveis em que nada terá tido lugar senão o lugar. Quando o romance de começos tiver chegado próximo ao fim, quando “avizinhar-se o tempo de começar um novo amor e junto o tempo de acabá-lo”, quando o livro de livros que se iniciam estiver quase acabando, seu escritor, um grande narrador, terá narrado a apoteose de uma biblioteca que dobra uma noite apócrifa de Sherazade. Daquela noite fora do livro dobrada no livro de começos, o narrador terá arbitrariamente arrancado a última sentença, “ansioso por ouvir o relato”, ansioso por completar o relato. E terá perdido o poema, aquele livro que não se lê.

Mas que se deseja. Porque no melhor dos mundos possíveis, quase quarenta anos após a publicação daquele livro de começos, um

519 Na conferência sobre a proposta da “Rapidez”, Calvino escreve que “O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever em prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 61). Que escrever se trate da busca dessa expressão assim qualificada, não temos dúvidas. Mas não deixa de causar algum incômodo a asserção de que “escrever em prosa em nada difere do escrever poesia”, especialmente vindo de um escritor que escreveu três poemas e quase um quarto. Recordo uma entrevista em que Calvino afirma que “*As cidades invisíveis* nasceram como poesia. Poesia em prosa, poesia que quase sempre se desdobra como breves relatos, porque eu escrevo narrativas há tantos anos, que quando quero escrever um poema me salta um conto”. O escritor não mais desdobra a questão. Mas a este leitor, que tampouco duvida de uma “natureza poética” das *Cidades Invisíveis*, as duas declarações lidas lado a lado bem parecem soar como a seguinte: *estou convencido de que narrar em nada difere de poetar — entretanto, ou por isso mesmo, sou um narrador*. Traduzi a resposta de Calvino da entrevista publicada no *Messaggero veneto*, 24 de novembro de 1972. Cf. CALVINO. “Le strane città invisibili”.

jovem pesquisador de literatura terá passado quatro anos às voltas com a fantasia de que aquele livro viajante poderia ter sido infinitamente dobrado e redobrado para desembocar num poema. Como se, num outro mundo possível que não é o melhor, o poema não tivesse sido imprudentemente completado e transformado em coisa narrada para culminar em livro. E naquele mundo possível recusado por Deus, no começo do livro se pudesse ler o poema que *quase acaba* culminando em narrativa, mas a que falta uma última sentença para fechar o relato:

*Se um viajante numa noite de inverno
fora do povoado de Malbork
debruçando-se na borda da costa escarpada
sem temer o vento e a vertigem
olha para baixo onde a sombra se adensa
numa rede de linhas que se entrelaçam
numa rede de linhas que se entrecruzam
no tapete de folhas iluminadas pela lua
ao redor de uma cova vazia
que história espera seu fim lá embaixo?*

Como se a única destinação daquele livro viajante fosse envolver e incluir a si mesmo, de maneira a envolver incluir dobrar o livro de começos de livros que mantém o começo prosseguindo no infinito da narração e — última dobra — cair na curva insensata da poesia. E a causa final de um livro fosse a causa não-final da dobra, mas a esse tanto dobrar e redobrar coubesse a última dobra de trovão e silêncio: o poema. E a última dobra de trovão e silêncio incluísse aquele livro de começos de livros na plica impensada do *quase acabando* de um poema. E a última dobra incluísse envolvesse aquele livro de começos de livros na sombria renda que retém o *quase acabando* de um livro.

Como se a última dobra de um livro que dobra um livro que não se lê incluísse envolvesse dobrasse aquele livro de começos de livros na palavra de mistério de uma literatura *sempre quase acabando*:

ptyx, desejo de poema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Calvino:

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado — discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. "Dall'opaco". In: *Adelphiana*. Milão: Adelphi, 1971.

_____. "Le strane città invisibili". In: *Messaggero veneto*, 24 de novembro de 1972.

_____. *Letters 1941— 1985*. Trans. Martin McLaughlin. Princeton: Princeton University Press, 2013.

_____. *Romanzi e racconti*. Edição de Bruno Falchetto, Claudio Milanini e Mario Barenghi. Milão: Mondadori, 1994. 3 vol.

_____. *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. *Saggi (1945-1985)*. Edição e organização de Mario Barenghi. Milão: Mondadori, 2007.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milão: Mondadori, 2000.

_____. "La squadratura". In: PAOLINI, Giulio. *Idem*. Torino: Einaudi, 1975, pp. VII-XV.

_____. *A trilha dos ninhos de aranha*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Todas as cósmicas*. Trad. Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Sobre Calvino e o Viajante:

ADAMI, Stefano. "L'ombra del padre: il caso Calvino". In: *California Italian studies*, vol. 1, n.º 2, 2010, p. 1-65.

BARANELLI, Luca; FERRERO, Ernesto (orgs.). *Album Calvino*. Milão: Mondadori, 1995.

BARENGHI, Mario. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bolonha: Il Mulino, 2007.

CALCATERRA, Domenico. *Il secondo Calvino: un discorso sul metodo*. Sassari, Itália: Università di Sassari, 2012 (Tese, Doutorado in Scienze dei Sistemi Culturali).

CAPELLI, Isabella Midena. *Incursões teóricas e ficcionais de Italo Calvino em Se um viajante numa noite de inverno*. Araraquara, SP:

Universidade Estadual Paulista, 2016 (Dissertação, Mestrado em Estudos Literários).

CIMADOR, Gianni. *Calvino e la riscrittura dei generi*. Trieste, Itália: Università di Trieste, 2009 (Tese, Doutorado di ricerca in Scienze Umanistiche Indirizzo Italianistico).

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?...: uma leitura de “Se um viajante numa noite de inverno”*, de Italo Calvino. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CORGOSINHO, Isabel Cristina. *Se um viajante no tempo grande do romance: entre a angústia da escritura e o prazer da leitura*, em Italo Calvino. Brasília: Universidade de Brasília, 2014 (Tese, Doutorado em Literatura).

COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. *O desejo da escrita em Italo Calvino: para uma teoria da leitura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

FALCETTO, Bruno. “Note e notizie sui testi: *Se una notte d’inverno un viaggiatore*”. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. A cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Edizione diretta da Claudio Milanini, v. 2. Milano: Mondadori, 2004, pp. 1381-1401.

FERRAZ, Bruna Fontes; ALMEIDA FILHO, Eclair Antonio. “A origem do verbo: passeios pelas fábulas calvinianas”. In: KLEIN, Adriana. MOREIRA, Maria Elisa R. (orgs.). *Escrever é também outra coisa: ensaios sobre Italo Calvino*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

FUX, Jacques. “Calvino e o OuLiPo: relações matemáticas e combinatórias”. In: KLEIN, Adriana. MOREIRA, Maria Elisa R. (orgs.). *Escrever é também outra coisa: ensaios sobre Italo Calvino*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *Por uma arqueologia do leitor: perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária*.

Assis, SP: Universidade do Estado de São Paulo, 2001 (Tese, Doutorado em Letras).

GARBOLI, Cesare. “Chi sei lettrice?”. In: *Paragone*, 31.366, 1980, p. 63-71.

GUGLIELMI, Angelo. “Domande per Italo Calvino”. In: *Alfabeto*, nº 1, 8 de dezembro de 1979.

LAVAGETTO, Mario. “Per l’identità di uno scrittore di apocrifi”. In: *Paragone*, 31.366, 1980, p. 71-81.

MAIA, Claudia Cristina. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus e arquivos em Italo Calvino*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013 (Tese, Doutorado em Estudos Literários).

MAZZULLO, Concetta. “O’Brien and Calvino: Between ‘Lightness’ and ‘Heaviness’”. In: DE PETRIS, Carla et alli (org.). *The cracked lookingglass: contributions to the study of irish literature*. Roma: Bulzoni, 1999. P. 185-204.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012 (Tese, doutorado em Estudos Literários).

PEREIRA, Vinícius Carvalho. *O valor da letra e o sentido do número: uma aproximação entre literatura e matemática na produção do Oulipo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. (Tese, Doutorado em Ciência da Literatura).

PERRELA, Silvio. *Calvino*. Bari: Laterza, 1999.

RABONI, Giovanni. “Posfazione”. In: CALVINO, Italo. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori, 2000.

SEGRE, Cesare. “Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori”. In: _____. *Teatro e romanzo: due tipi di comunicazione letteraria*. Turim: Einaudi, 1984.

STUDART, Julia. “Italo Calvino, uma biblioteca de começos”. In: KLEIN, Adriana. MOREIRA, Maria Elisa R. (orgs.). *Escrever é também outra coisa: ensaios sobre Italo Calvino*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

TOMPKINS, Bridget. *Calvino and the Pygmalion paradigm: fashioning the feminine in In nostri antenati and Gli amori difficili*. Bristol: Troubador, 2015.

TOZETTI, João Paulo. *Entre a visibilidade e o sumiço: autor e autoria em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2014. (Dissertação, Mestrado em Letras).

Bibliografia geral:

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

ANTELO, Raúl. “A (infinita) invenção do finito: o *entre*”. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (orgs.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

ARAÚJO, Renata Lopes. “Georges Perec e a gênese da literatura comparada”. In: *Cadernos de língua e literatura hebraica*, nº 10, 2012, p. 113-119.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Prefácio de Modesto Carone. São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova Iorque*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance). Trad. Aurora Fornoni Bernadini et alli. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BALTHASAR, Hans Urs von. *Ensayos teológicos: IV Pneuma e Institución*. Trad. Eloy Rodriguez Navarro. Madid: Encuentro, 2008.

BANVILLE, John. "My hero: Flann O'Brien". *The Guardian*, Londres, 1º de abril de 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2016/apr/01/my-hero-flann-o-brien-by-john-banville>>. Último acesso em: 28 de setembro de 2016.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2010.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O grau zero da escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2015.

_____. "Introdução à análise estrutural da narrativa". IN: BARTHES, R. et alli. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. pp. 19-61.

_____. *Le discours amoureux*. Paris: Ed. Seuil, 2007.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A preparação do romance I - da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II - a obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1979.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BÍBLIA — *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA — *Bíblia sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1975.

BÍBLIA — *Bíblia sagrada: tradução da CNBB*. São Paulo: Loyola, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Trad. João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *El diálogo inconcluso*. Trad. para o espanhol de Pierre de Place. Caracas: Monte Avila, 1993.

_____. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *The writing of disaster*. Trad. para o inglês de Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLAVATSKY, Helena Petrovna. *A doutrina secreta: síntese da ciência, da religião e da filosofia*. Trad. Raymundo Mendes Sobral. 6 vol. São Paulo: Pensamento, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *O aleph*. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. “El jardín de senderos que se bifurcan”. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1984. p. 472-480.

_____. “Examen de la obra de Herbert Quain”. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1984. p. 461-464.

BORGES, Jorge Luis. “Magias parciales del Quijote”. In: _____. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1984. p. 667-669.

_____. “Pierre Menard, autor del Quijote”. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1984. p. 444-450.

BOULEZ, Pierre. *Pli selon pli*: portrait de Mallarmé. Christine Schäfer, soprano. Ensemble intercontemporain, orquestra. Hamburg: Deutsche Grammophon, 2002. 1 CD (69 min), DDD.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2009.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

_____. “Roland Barthes e o saber em fracasso”. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (orgs.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. “Roland Barthes: o biografema como método”. Inédito.

CADUC, Éveline. “Mallarmé, une expérience des limites : Étude des deux versions du «sonnet en yx»”. Estudo realizado na Universidade de Nice e disponível em: <<http://www.unice.fr/AGREGATION/ConfMallarme.html>>. Último acesso em: 2 de janeiro de 2017.

CAMPOS, Haroldo de. *Bere shith*: a cena de origem (e outros estudos de poética bíblica). São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1942.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha (primeiro livro)*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2010.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

CHASSÉ, Charles. *Les clefs de Mallarmé*. Paris: Aubier; Éditions Montaigne, 1954.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *The man who was Thursday, a nightmare*. Nova Iorque: CreateSpace Independent Publ., 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORONA, Joana. “O traço de uma sobra: sombra”. In: _____. *Rastros*. Curitiba: Ed. da casa, 2013.

CRONIN, Anthony. *No laughing matter: the life and times of Flann O'Brien*. Dublin: Fromm, 1998.

CRUZ, José Marques da; NOSTRADAMUS. *Profecias de Nostradamus: até outubro de 1999 ('fim dos tempos')*. São Paulo: Pensamento, 1976.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Conversações (1972-1990)*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. “A imanência: uma vida...”. Trad. Tomaz Tadeu. In: *Educação e realidade*, nº 27, vol. 2, julho-dezembro de 2002, pp. 10-18.

_____. *Sur Leibniz* (transcrição do curso ministrado na Universidade de Vincennes entre 15/04/1980 e 20/05/1980). Trad. para o espanhol de Gerardo Ramírez de la R. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com>>. Último acesso em: 24 de agosto de 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo — capitalismo e esquizofrenia I*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DESCARTES, René. *Meditações*. Trad. Jaime Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Londres: Public Domain Books, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *La passion suspendue: entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*. Paris: Seuil, 2013.

_____. *Le camion*. Paris: Minuit, 1977.

ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona*. Trad. para o espanhol de Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

EVANS, Dylan. *An introductory dictionary to Lacanian Psychoanalysis*. Londres: Routledge, 2006.

FALEIROS, Álvaro. “Grimório: a tradução nos limites de ‘prosa’”. In: *Rev. Let.*, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 47-54, jan/jun 2009.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português*. 3a edição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, 1962.

FARLEY, Helen. *A cultural history of the tarot*. Londres: I. B. Tauris, 2009.

FERNÁNDEZ, Macedônio. *Museu do romance da Eterna*. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class?* Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1980.

FONTES, Joaquim Brasil. *Os anos de exílio do jovem Mallarmé*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FOUCAULT, Michel. “O homem e seus duplos”. In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FUX, Jacques. *A matemática em Georges Perec e Jorge Luis Borges: um estudo comparativo*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. (Tese, doutorado em Estudos Literários).

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GEFFROY, Gustave. *L'Enfermé: avec le masque d'Auguste Blanqui*. Paris: Bibiothèque Charpentier, 1897. Obra em domínio público disponível nos arquivos da Gallica, em <<http://gallica.bnf.fr/>>. Último acesso em 18 de agosto de 2016.

GODARD, Jean-Luc. *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Paris: Argos Films, 1967. 95 minutos. Cor.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HILL, Leslie. *Maurice Blanchot and fragmentary writing: a change of epoch*. Londres: Bloomsbury Academic, 2012.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2006.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 3.0 (cd-rom). Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISIDRO, Pereira S. J. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 5a edição. Cidade do Porto: Edições da Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.

JAMES, Henry. *The turn of the screw & the Aspern papers*. Londres: Penguin Books, 1986.

JOYCE, James. *Ulysses*. Londres: Penguin Books, 2000.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

KELLY, Stuart. *O livro dos livros perdidos*. Trad. Ana Maria Mandim. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KING, Stephen. “Secret window, secret garden”. IN: _____. *Four past midnight*. Londres: Penguin, 1990.

_____. *The dark half*. Londres: Hodder and Stoughton, 1989.

KRACAUER, Siegfried. *History: the last things before the last*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2013.

_____. *Theory of film*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960.

LACAN, Jacques. *Écrits*, vol. 2. Paris: Seuil, 1982.

_____. *O seminário — livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

_____. *O seminário — livro 15: o ato analítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *O seminário — livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Ensaio de teodiceia*. Trad. William de Siqueira Piauí e Juliana Cecci Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

_____. *A Monadologia e outros textos*. Org. e Trad. Fernando Luiz B. G. e Souza. São Paulo: Editora Hedra, 2009

_____. “Sobre a origem fundamental das coisas”. Trad. Marilena Chauí. In: *Newton/Leibniz*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LEVI, Eliphas. *Dogme et rituel de la Haute Magie*, part I: the doctrine of Transcendental Magic. Trad. A. E. Waite. Londres: Rider & Company, 1896.

LEVRERO, Mario. *La novela luminosa*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

LIVRO das Mil e uma noites, vol. 1: ramo sírio. Trad. Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2015.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Sintra: Colares Editora, 1990.

_____. *A restante vida*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

_____. Carta enviada a Eduardo Prado Coelho em 25 de novembro de 1999. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2011/10/31/carta-de-llansol-a-eduardo-prado-coelho/>>. Último acesso: 29 de setembro de 2016.

_____. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Um falcão no punho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LOVECRAFT, H. P. “History of the Necronomicon”, “The book”, “The whisperer in darkness”. In: _____. *The complete fiction*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2008.

LYTTON, Edward Bulwer. *Paul Clifford*. Charlestone: Nabu Press, 2012.

MALHADAS, Deisi; DEZOTTI, Maria Celeste C.; NEVES, Maria Helena de M. *Dicionário grego-português*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2009. 5 volumes.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010.

_____. *Igitur, ou a loucura de Elbehnon*. Trad. José Lino Grünewald. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.

_____. “L’art pour tous”. In: *L’artiste*, 15 de setembro de 1863, p. 127. Fac-símile disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Mallarmé_-_Hérésies_artistiques_L'Artiste.djvu. Último acesso em: 23 de dezembro de 2016.

_____. *Poesia 1864-1897*. Edição bilingue, tradução para o espanhol de Federico Gorbea. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1982.

_____. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. In: _____. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MEILLASSOUX, Quentin. *The number and the siren: a decipherment of Mallarmé’s Coup de dés*. Trad. para o inglês de Robin Mackay. Nova Iorque: Sequence Press, 2012

MELOT, Michel. *Livro*. Trad. Marisa Midori Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

MENESES, Adélia Bezerra de. “Do poder da palavra”. In: *Remate de males*, nº 7. Campinas: 1987, p. 115-124.

MURAD, Samira. “*Le voyage d’hiver*” de Georges Perec ou a máquina de contar histórias: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007 (Dissertação, Mestrado em Letras).

MURPHY, Neil. “Flann O’Brien’s *The Hard Life & The Gaze of the Mesusa*”. In: *Review Contemporary Fiction*, nº 31.3, 2011, p. 148-63.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. para o espanhol de Patricio Bulnes. Madri: Arena Libros, 2003.

_____. *El sentido del mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

_____. “El vestigio del arte”. In: _____. *Las musas*. Trad. para o espanhol de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NASCIMENTO, Fabiana Angélica. “Ptyx: a palavra em ação”. In: *Lettres françaises*, nº 14 (2), 2013, pp. 275-284.

NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

O’BRIEN, Flann. *At swim-two-birds*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2009.

_____. *The third policeman*. Champaign: Dalkey Archive Press, 1999.

PARMIGGIANI, Claudio. *Naufração da biblioteca queimada — cartografia de sombras*. Tradução, seleção e apresentação de Joana Corona. Lisboa: Chão da Feira, 2015.

PARR, Adrian (org.). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2010.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 2009.

PAULA, Janaina Rocha de. *Cor'p'oema Llansol*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 2014. (Tese, Doutorado em Estudos Literários).

PEREC, Georges. “A viagem de inverno”. In: _____. *A coleção particular*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PEREC, Georges. *O sumiço*. Trad. Zéfere. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

PEREC, Georges. *A vida modo de usar: romances*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PISSOLATI, Tiago L.. *A memória, a perda, o livro: “Quatro-olhos”, de Renato Pompeu*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 2012. (Dissertação, Mestrado em Estudos Literários).

POE, Edgar Allan. “A descent into the *Mäelstrom*”. In: _____. *Selected tales*. Londres: Penguin Books, 1984.

_____. *Eureka: a prose poem*. Charleston: Bibliolife, 2009.

_____. “The pit and the pendulum”. In: _____. *Selected tales*. Londres: Penguin Books, 1984.

_____. “The Raven”. In: _____. *Spirits of the dead: tales and poems*. Londres: Penguin Books, 1994.

POLASTRON, Lucien. *Livros em chamas: a história da destruição sem fim das bibliotecas*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*. São Paulo: Alfa-ômega, 1976.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, v. 1: no caminho de Swann. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, v. 2: à sombra das raparigas em flor. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 2009.

QUIGNARD, Pascal. *Petits traités I*. Paris: Gallimard, 2002.

RICE, Scott (org.). *It was a dark and stormy night: the best (?) from the Bulwer-Lytton Contest*. Londres: Penguin Books, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Estas histórias*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1969.

SCHULZ, Bruno. “Sanatório sob o signo da clepsidra”. IN: _____. *Ficção completa*. Trad. Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

STOLF, Raquel. “4 páginas sem fundo”. In: CORONA, Joana. *Rastros*. Curitiba: Ed. Da Casa, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TORGA, Miguel. *Diário - vols. XIII a XV*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

TRUFFAUT, François. *Fahrenheit 451* (filme). Londres: Universal Pictures, 1966. 112 min. Cor.

VAIHINGER, Hans. *The philosophy of ‘as if’*. Trans. C. K. Ogden. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

VALÉRY, Paul. “Discurso sobre a estética”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 15-34.

VALÉRY, Paul. “As duas virtudes de um livro”. Trad. Dorothee de Bruchard. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 88, outubro de 2002. p. 30-31.

VOLKER, Camila Bylaardt. *As palavras do Oráculo de Delfos: um estudo sobre o De Pythiae Oraculis de Plutarco*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007 (Dissertação, Mestrado em Estudos Literários).

VOLTAIRE. *Cândido, ou o otimismo*. Trad. Mario Larangeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WAITE, Arthur Edward. *The pictorial key to the tarot*. Whitefish, EUA: Kessinger Publishing, 2010.

WENDERS, Wim. *O céu de Lisboa* (filme). Berlim: Road Movies, 1994. Aprox. 99 min. Cor.