

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

PAGINÁRIO:
A IMAGINAÇÃO CRÍTICA EM
OSMAN LINS E ITALO CALVINO

FEVEREIRO

2003

Cristina Lúcia de Almeida

PAGINÁRIO:
A IMAGINAÇÃO CRÍTICA EM
OSMAN LINS E ITALO CALVINO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador Prof. Dr. Lourival Holanda

FEVEREIRO

2003

Cristina Lúcia de Almeida

PAGINÁRIO:
A IMAGINAÇÃO CRÍTICA EM
OSMAN LINS E ITALO CALVINO

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Lourival Holanda

Prof^ª. Dr.^a Luzilá Gonçalves

Prof. Dr. Antônio Paulo Rezende

FEVEREIRO

2003

RESUMO

Paginário nomeia um diverso olhar diante da página literária, a página imagem, lida não mais enquanto suporte do texto, e sim escritura. A imaginação crítica: projeto estético de Osman Lins e Italo Calvino fundamentado em valores da modernidade literária que unem, pela linguagem poética, o discurso romanescos ao discurso crítico. Nos romances e ensaios, os autores criam estratégias de ficcionalização e expõem com rigor e paixão uma defesa da especificidade da Literatura. O trabalho está teoricamente argumentado com bases na releitura do conceito de imaginação restituindo o caráter crítico e seletivo do imaginário. Os romances *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e *Se um viajante numa noite de inverno* são glosas de si mesmos: apresentam com ironia o fracasso das Teorias de interpretação frente a amplitude do literário. Livro, autor e leitor, personagens romanescos, são agora responsáveis pela construção das novas realidades textuais. O fanal: despertar o leitor da dormência mental provocada por alguns textos de fácil penetração e deslizamento, superfícies não porosas que são, sem obstáculos e labirintos.

SUMÁRIO

(s)em pró-logo(s)	6
22 de Setembro de 2001.....	7
I	10
21 de Dezembro.....	25
II	28
15 de Abril	43
III	44
20 Junho	61
IV.....	62
21 de Setembro	76
Fanal	77

(s)em pró-logo(s)

Sem mas digo não a epígrafe inicial, enxerto de margem, lacuna textual, abertura, sutil indício de posicionamento e condicionamento do leitor para possíveis caminhos traçar, rastro de fantasma.

Sem mas digo não a dedicatórias, afirmar as dívidas e dúvidas construídas sob o signo invisível da amizade e do amor, aos numes que iluminaram e obscureceram os percursos deste texto.

Sem mas digo não a agradecimentos, a honrarias, às formalidades cruciais do mundo acadêmico, o qual insisto em minar, com a insistência e o respeito devido, para extrair metais e deteriorar verdades.

Sem mas digo não a introdução, apresentar, prefaciар, ou que nome tente dar existência, ao que é gestação - espaço símile, súmula de um tempo exílio, mesa de bar ou divã - estratificações da memória.

Hesito, desde o início do mestrado, em março deste ano, ao escrever sobre a dissertação. O projeto fermentado durante a graduação está sendo modelado por outras mãos. Um mestrando me escreve. Tenta invadir minhas idéias, meu plano de trabalho, impõe censuras. Eu, duas torres, não gêmeas, abaixo, quedo, tenho minhas vozes suprimidas em ruínas.

Por que Osman e Calvino? Pergunta Luzilá com a graça de alçar muros sem encobrir fronteiras. Na tensão do exame, resposta trêmula, cortada, livro lacrado que para ser lido precisa de espátula: há muitas similitudes entre os livros escolhidos. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e *Se um viajante numa noite de inverno* são romances de leitura. Procuo as diferenças na simetria, a entrevista não realizada, a conversa possível entre expatriados, fugitivos do tempo, na França, valise literária.

Os dois autores pertencem a um cenário histórico, década de 70, no qual o romance é linguagem narrativa e narrativa da linguagem. Balbucio, glosa. O alvo: metalinguagem. No poema e na prosa, a literatura ergue-se poética. Este círculo não fechado, elíptico, espiral, vem de tempos e estilos, do medievo, dos românticos, da modernidade, do específico da poesia, do imaginário das letras.

Paginário: a imaginação crítica – o imaginário do escritor moderno, primeira metade do século XX, regido por um grande potencial crítico, enquanto sua forma máxima de selecionar imagens do real por meio de valores. Lia-se Eliot, Pound, Mallarmé, Valéry, Octavio Paz e outros. Tal potencial crítico e seletivo está sendo no entanto invalidado pela rápida ascensão dos estudos culturais *politicamente corretos* em oposição aos estudos literários. Reler o conceito de escritura, em Barthes e Derrida, torna-se vital para constatar o que segundo Gracq (1961) é uma questão não de crise da literatura mas do juízo literário, da crítica feita baseada em questões ideológicas e não estéticas.

Os textos selecionados para análise possuem amplo teor imaginativo e teórico nos quais estão problematizados com ironia as noções de crítica literária, gênero, recepção, autoria e as relações da obra literária com o real: a busca para conquistar novos territórios de papel advém do rigor que eles impõem a si e a escrita. Rigor conjugado à desordem para questionar o mundo literário e seu espaço no mundo: o específico da literatura, pensar a sociedade, imaginário do homens, pela escritura. Em Osman e Calvino percebemos um compromisso com o ato de escrever como devastação do *irreal intacto num real em ruínas*. (René Char, 1978)

Ao ganhar *status* científico, os estudos do imaginário e da literatura enfrentam uma disseminação de idéias, aplicações diretas sem reflexão. No campo das teorias do imaginário, o abuso da imagem ofusca a imaginação (o *efeito vídeo* visa a distração e a manipulação de ideologias). Na Teoria Literária, a aplicação abusiva do conceito de *escritura* resulta na ausência de projeto literário, e na substituição dos estudos literários por estudos culturais. A alta modernidade apresentava uma escritura que imprime na página o imaginário domado pela geometria do mundo. Hoje, no entanto, corremos o risco de perder os critérios e os valores: o espaço literário.

“*Tomar partido das coisas = Levar em consideração as palavras*”. Ponge (1997) anuncia assim seu método criativo: recorre ao dicionário e não a livros teóricos para fazer ecoar sua voz. Ritmo visível em cada novo sopro de vida à palavra pó. A ética do escritor com os signos é, no silêncio ou na tagarelice, tatear uma forma e sentidos por avanço ou esquiva. A enxada cava a terra, o homem semeia, a pá lava. O substantivo *paginário* é resultado da fusão entre página e imaginário, apresentação de outra imagem do real. A imaginação crítica significa o ato de vincular crítica literária, teoria e imaginação narrativa, na obra romanesca e ensaística.

É preciso experimentar analogias. Voltamos a Ponge para justificar o encontro de Osman Lins e Italo Calvino: o risco de comparar é mais por força poética do que por tendência crítica ou teórica. Não se trata de seguir ou desenvolver a problemática sobre a validade dos estudos comparativos em literatura, caça a fontes ou influências. Comparar: das ruinosas similitudes gerais esculpir singularidades. O elo: a leitura-gozo. Os dois autores, pela diferença, ilustram através de seus textos o compromisso com a literatura – máxima experimentação com a forma – e com o momento histórico: o deles e o nosso, pórtico do século XXI. Liames entre a teoria, a crítica e a prática imaginária, Osman e Calvino são duais, bifrontes, *Como a antiga letra V, no alfabeto latino, que era ao mesmo tempo consoante e vogal*. (Lins 1974, 18)

Os livros para estes autores estão em simbiose com a vida, estratégias de sedução, sede de ação. A narrativa da aventura amorosa intercalada ao prazer físico, na leitura, não esgota os signos. O leitor, na configuração do texto e nas estruturas que orientam os horizontes de expectativa, e os vazios, do efeito estético, inscreve-se na produção de sentidos. Leitor e autor, corpos de papel, personagens textuais, reconhecem que só são carne, a partir um do outro: leitor e leitora em Calvino, escritora e leitor-escritor em Osman. Romances em laboratório: expõem, do fato ao fato da obra, os processos de criação e a alegoria da perda da bagagem literária.

Mantenho o projeto na dissertação para, vizinho, acompanhar seu desfazer. Revolver pensamentos apressados, esgotados, ausente o fôlego, suplantados na carência de tempo. À revelia do orientador, busco uma estrutura narrativa para um texto sobre dois romances com potencialidades fictícias – impulsionam à criação, ao simulacro. Afeitos a romances, receamos a princípio o discurso literário num projeto acadêmico, temendo as facilidades comuns em paráfrases do texto analisado, espelhos da obra. Mas, aqui é convexo o vidro, alarga onde estreita o livro, à espreita de deformações.

O mestrando está em meu lado, é meu corpo - mente e rins. Escreve-me. Há, entre nós, composições de silêncios que emanam luzes negras. Sombras, elos fugidios, ecos de um barroco não longínquo. Identidade cercada: somos a múltipla face do poliedro. Tento acompanhar seu ritmo, pausado, pouso de ave rara, transparência de vitral. Tenta sinuoso desviar meu percurso, mina corrosivo minha suposta praticidade. Não é uma sombra, eu apático, sem convicções, é minha terceira perna, rastro. Passo forte, concentra pegadas milenares. Seus sulcos guiam sob a ameaça dos tropeços.

Quero a carcaça, os destroços da dissertação. Antes de dar vida ao texto quero a morte da tese, suas interrupções. Quero a tese por vir. Inícios de teses os capítulos. O desejo de escrevê-la, movente, está traçado nos fragmentos do diário. Gênero híbrido – sob as escamas de um falso peixe, eu envolvente, inventamos subjetividades. As datas forjadas são provas de uma atividade mensurada, de um combate a um tempo iminente, o da defesa. Tempo de greves, guerras e eleições. Escrita de um ano: setembro a setembro de uma dissertação outonal, folhas soltas.

Uma tese sobre as imagens da página, a imaginação crítica, o paginário do escritor: a visibilidade, potencial de selecionar imagens por valores estéticos.

a construção fictícia do livro, o livro corpo - erotismo. *A Rainha dos cárceres da Grécia* e *Se uma noite de inverno um viajante* - romances personagens. As teorias sobre o romance, o enredo, os pontos de vista, os personagens, o tempo e o espaço.

a construção fictícia do autor, Osman Lins, Italo Calvino e suas dobradiças. A ressurreição do autor, personagem.

o leitor e a leitura. O leitor incomum e médio. A memória romanesca e a tradição literária. O leitor crítico, a crítica criação.

o projeto literário dos autores em suas obras ensaísticas. Seus critérios de escolhas e valores pertencentes à alta modernidade. Consistência: a especificidade do texto literário.

“Uma página é uma imagem”. – Valéry

O ser humano não suporta o real, por isso escreve, para ordená-lo às avessas, torná-lo acessível. Mas, escrevendo, testifica sua limitação. O texto é esculpido por olhos que reconhecem o real como inatingível, escorregadio, porque linguagem. O branco da página – mais que a ausência da palavra – significa as experiências postas à margem. Da sombra à claridade, piscar de olhos, perdemos e ganhamos o objeto observado, pela imaginação: o desejo chama do impossível.

Inventando espaços, *locus* da escrita, a sociedade projetou a página. A pedra polida recebeu, fricção ondulante, o atrito da lâmina no baixo relevo. Uma leitura em lascas, já montagem, combinação de palavras. O pergaminho, papel pele, consagra a escrita como extensão do corpo. Leitura em rolos, desdobrar de língua. Do manuscrito à tela, a página apresenta-se ao escritor como uma imagem, mote cambiante em poemas e romances. Sua materialidade, o tear de papéis tão próximo das combinações virtuais, prediz metáfora da criação literária, no antes da escrita, que a espera, e no discurso que a preserva. O texto é a forma, anatomia da folha, nervuras.

Nos cadernos de anotações, *Notas sobre arte*, Valéry sugere a possibilidade de uma leitura simultânea da página, imagem, não mais sucessiva e linear. À tipografia acrescenta os elementos da arquitetura e das artes visuais. Visibilidade dos poemas concretos, pintura com palavras; dos caligramas de Apollinaire, dos lances de Mallarmé – na disposição do papel circula versos, permuta significantes, granjeia sentidos. A página hoje virtual ganha texto e imagem movimento em movimento. O cursor ao marcar o tempo, grão a grão numa ampulheta, rememora a angústia da tinta ao lançar-se no papel. Na fábula de Leonardo Da Vinci a brancura do papel invejada pela tinta torna-se negrume, sustento, base férrea possibilitando a permanência.

Paginar, organizar a composição do livro, do jornal ou do site, imaginar. Aqui, é ainda o imaginário, mola presa à sociedade, que move o homem. A História é fato linguagem margeado pelo tempo e espaço do indivíduo que narra. Nela, a imaginação, imagem feita discurso, constitui a sociedade. Cada sociedade labora uma imagem de mundo, imagens selecionadas, as eras imaginárias de Lezama (1989, 126): *uma concepção do mundo como imagem, a imagem que se sabe imagem, a imagem como a última das histórias possíveis.*

Paginário: nos mitos, medos e esperanças do poeta, o hiato de configurar uma escritura. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976) de Osman Lins e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979) de Italo Calvino são romances que exploram o imaginário do escritor na segunda metade do Século XX – inserindo-o num processo de intensificada ficcionalização. Frutos da década de 70, da voga estruturalista e pós-estruturalista, posicionam-se em defesa da literatura, romanesca e poética, explorando as conquistas modernas, experimentação da linguagem: fabrico e gustação. Eles fazem parte daqueles escritores que Osman Lins (1969,19) nomeia os de *bordejar* porque *bem pouco sabem ao empreender seus escritos e ao longo dos quais, arduamente, avança e descobre, revela-se, devassa territórios que desconhecia.*

Uma das preocupação do narrador, eu anônimo, do livro *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, é validar a página como uma imagem poética a ser analisada. Páginas de um livro manuscrito, apenas 60 cópias mimeografadas, escrito por sua amiga Julia Marquesim Enone. O narrador ensaísta, inquieto com a citação das páginas de um livro não editado se pergunta: *Devo ou não indicar as páginas, quando citar o romance? Acho que as poucas dezenas de exemplares precariamente reproduzidos a álcool não justificariam este cuidado.* (p.13) Tal preocupação a princípio pode ser tomada como um artifício do escritor para tornar mais lúcido seu projeto, ensaiar sobre um livro imaginário como se ele fosse real. As páginas citadas simulariam a existência do livro, proporcionando possíveis comprovações, como a sua interpretação quiromântica: *As primeiras páginas do livro de Julia remetem ao leitmotiv da mão.* (p.31) A constante recorrência das imagens de página, sob a forma de cartas, notas com trechos de livros, recortes de jornais e documentos da providência extraviados, ampliam o sentido. Retangular, amorfa, branca ou rabiscada, com ou sem linhas, ela é um mundo a ser ornado, reordenar do caos. Do magma inicial distinguir terra, traçar rios.

O romance apresenta um mundo de papel, fragmentado, descentrado, cujo campo magnético atrai páginas flexíveis, *papeis avulsos* da autora (p.42), pedaços de jornais recolhidos ao vento (p.78) ou vividos num tempo que não considera a cronologia (p.201). Aparentemente linear, ensaio em forma de um Diário, o livro refaz o tempo.

A carta de Júlia transcrita no ensaio do narrador preenche o dia 6 de maio (p.3). Exemplo de colagem, característica dos romances de montagem, enxerto literário, presenças transmigradas de textos. É também o modo próprio do narrador eleger a página como uma imagem a ser lida. Carta que explicita um processo de criação, o de Julia, e o de Rimbaud: depositar na escritura, no livro, um destino concluso, definido pela rapinagem da

escrita. E depois lançar-se no silêncio. Rimbaud, no deserto, submete a imaginação à censura do tráfico; Julia, morte trágica, compreendida por um caminhão, sustém o peso do mundo, silêncio pisado: “*Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem. E depois? Depois, será a África. Como escreveu o nosso Rimbaud, enterrarei ‘minha imaginação e minhas lembranças e rumarei ‘para o porto da miséria’*”.(Carta de 6-1-70 ao escritor Hermilo Borba Filho)

Os recortes de jornais selecionados por Julia, encontrados pelo amigo e anexados ao Diário são provas da rapinagem na criação literária. Para compor a sua personagem Maria de França, os problemas que enfrentaria uma nordestina pobre, parda e louca com a burocracia da cidade grande, Julia estuda a realidade do Brasil nos jornais, meio de comunicação divulgador da história recente. A reportagem publicada em 21-1-70 no jornal *O Estado de S. Paulo* sobre a falência de Instituições financiadas pelo INPS desperta a atenção da autora pela valorização do significante, recurso comum no discurso de Maria: *Hospital Boa Esperança, de Itaperica, que apesar do nome, funcionou um ano e, com a adaptação de algumas grades, foi transformada em cadeia.* (p.24) O recorte da revista *Veja* de 4-9-74 (p. 26), selecionado pelo narrador para deflagrar no seu tempo – o tempo da escrita do ensaio – *a burocracia arrepiante* do INPS, é recurso apreendido. A leitura crítica do ensaísta rouba os gestos da autora, sua prática poética, também ele escreve um livro, quer a África.

Nos papéis avulsos de Julia, o professor de ciências naturais encontra rumos para comentar o livro de sua amante e compor seu Diário ensaio. A análise sobre a ocorrência do tema da quiromancia no romance lido encontra um direcionamento na *cópia fotostática* de um mapa da mão, antigo processo de fotocopiar; as marcas de leitura da autora, traços vermelhos, são indícios de pesquisa, leitora crítica: *para destacar nas bases dos dedos as proeminências consagradas a Mercúrio, Sol, Saturno, Júpiter e Vênus.*(p.42). A mão simbolizaria não o destino preestabelecido, mas um fazer poético: o processo de criar mundos textuais. Mão-página com caracteres, sulcos, formas geométricas, linhas, vírgulas, pontos.

A epígrafe no livro de Julia, *Jó 6,8, Quem dera que se cumprisse a minha petição, e que Deus me concedesse o que espero!* (p.43) e o recorte de oração evidenciam ao narrador o cuidadoso método de bricolage, e consolidam o desejo de escrever, de ser escritora, concepção: “*Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de júris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos dos*

nossos autores, hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagem e hotel pagos. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever. (Dos papeis de J.M.E.) (p. 46) Oração reforçada em outros avulsos: Tudo que desejo: escrever um livro. Só. Merecerei? (Dos papeis de J.M.E.) (p.178) O pensamento da autora no que diz respeito à condição do escritor como pária é resquício da filosofia de Platão, a expulsão da república, ato alegórico lembrando a expulsão do paraíso. Aqui, também, as mãos, símbolo do trabalho, cultivo.

No Diário do ensaísta a angústia de escrever feita seletto destino, o desejo de onerar o vazio da morte de sua amante transparece nos dias não escritos, *parte larvar e desesperadora* do seu livro: *Muitas vezes, apago o que escrevi e, outras tantas, conservo a página como registro das minhas insuficiências ou ainda por saber que ali, na incerteza e no tumulto, esconde-se o fio a seguir.* (p.62) A escrita rabiscada do escritor nos manuscritos, encoberta no livro editado, não esconde o rigor do narrar, de montar os fatos, o percurso da frase exposta, o bailar da pontuação, versões que ocupam os dias vivos de criação, o desgaste do lápis, o amassar de páginas, os percursos da borracha que apaga lembranças e enfatiza riscos da memória inventada. Dessa materialidade, margens do texto, a crítica genética se faz: a letra poética, o signo da falta.

Em *Se um viajante numa noite de inverno*, a página é também personagem, é por ela o contato inicial do leitor, ato de folhear os livros numa livraria e escolher a próxima leitura. Há na advertência do narrador, uma preocupação significativa: *Tome cuidado para que a página não fique na sombra - um amontoado de letras pretas sobre um fundo cinza, uniformes como um bando de ratos* (p. 12). Mede o espaço, os reflexos da luz para não sufocar a cúmplice na leitura, lida. Cuidado indispensável para o personagem Leitor com problemas de vista, é míope. Detalhe similar ao narrador de *A Rainha dos Cárceres: Luz imprópria, papel demasiado escuro ou claro, corpo tipográfico miúdo, composição cerrada - e mesmo, acredito, o excessivo interesse pelo texto - tudo pode levar-me a períodos de cegueira ou de repouso obrigatório em recintos pouco iluminados.* (p.147). Parece mesmo que os escritores, de Homero a Joyce – porque contam com a visão fragilizada – encontram o sentido na escrita, na nitidez de suas imagens.

Calvino sob o artifício de criar um narrador leitor lendo, durante o processo de leitura, experimenta a inversão da arbitrariedade do signo, desnomear. As páginas do livro estão embaçadas como o cenário, a estação de trem (p.18), onde se encontra o viajante e sua mala. As frases cumprem a função inversa de dissolver o real e não representá-lo

(p.19). A cidade não tem nome, ainda não se sabe sua importância no romance, se será um cenário atuante ou apenas moldura para o enredo. *O romance transcreve fragmentos de conversa que parecem servir apenas para representar a fala dos camponeses* (p.25): usam dialetos, tratam-se de um modo informal, com o discurso pleno de reticências dos que conhecem os vazios da fala, o movimento rotativo dos frequentadores do bar, o pronome singular da alteridade, segunda pessoa.

Após as primeiras trinta páginas o choque (p.32), início das interrupção na leitura. O ato genésico inaugura a seqüência de romances interrompidos. Uma página inteira se repete e se repete sem jogadas experimentalistas dos tradicionais romances modernistas. O narrador mostra-se atento às facilidades vanguardistas e parece crer com Octavio Paz na tradição da ruptura: *Da página 32 você retornou à 17! O que você considera um rebuscamento estilístico do autor não passa de erro de impressão: repetiram duas vezes as mesmas páginas.*

A segurança dinâmica do ficcional encontra-se ameaçada pela impossibilidade de continuar. À realidade linear do começo, meio e fim, uma *desordem geral na paginação*. (p.34) O leitor sentia-se protegido, fazia do livro um refúgio contra a instabilidade do mundo, diante da composição repetitiva dos cadernos, trauma, altera os papéis: o amuleto que não cumpre sua função, torna-se mau agouro. O impulso de jogar o livro fora é vencido apenas pela lembrança de que ele já não é, perdeu o significado.

Na livraria, Leitor encontra Ludmilla, a leitora, com o mesmo problema no volume *Se um viajante*. Empenhados em encontrar a metade do livro, tornam-se cúmplices, peripécia inicial para o encontro amoroso. Depois de trocar telefones levam para casa o novo romance para tentar acompanhar a história do viajante. A partir daí instaura-se a deleziana diferença na repetição: *Já na primeira página o romance que está segurando entre as mãos não tem nada a ver com aquele que estava lendo ontem.* (p.40) Identifica outro cenário, outros personagens, enredo diverso, até que páginas em branco alternam-se a páginas escritas. *Você fica atônito, contemplando a brancura impiedosa como se ela fosse uma ferida aberta, quase esperando que tenha sido uma perturbação de sua vista que projetou algum tipo de mancha de luz sobre o papel, onde pouco a pouco tornará a aflorar o retângulo zebreado de caracteres na tinta.* (p.49)

A imagem da página em branco algumas vezes utilizada como estratégia para incentivar o leitor a cooperar na construção da narrativa, Tristram Shandy citado pelo narrador da Rainha *para que o leitor desenhe a viúva Wadman passando assim a colaborar com a sua obra* (p.176), tem função ampliada: além de preencher os vazios do

livro ou idealizar personagens, branco – luz guia, conduz Leitor a introduzir-se nos mecanismos editoriais para tentar descobrir *Que mistério existe por trás dessas páginas que passam de um volume a outro* (p.96) e deparar-se com a complexidade do real, no caos de uma editora: *Uma editora é um organismo frágil, caro Senhor. Basta que num ponto qualquer alguma coisa saia do lugar e a desordem se alastra o caos se abre sob nossos pés. Desculpe-me, quando penso nisso chego a ter vertigens. – E cobre os olhos, como se estivesse sendo perseguido pela visão de milhões de páginas, de linhas, de palavras que redemoinham na poeira.* (p.102)

Esse cenário de vertigem é o universo do escritor no século XX. Calvino e Osman, escritores modernos, ocupavam-se com os problemas da máquina editorial. Osman escreveu sobre a construção material do livro no seu *Guerra sem Testemunhas* (1969) além de diversos artigos nos livros *Problemas Inculturais brasileiros* (1979) e *Evangelho na Taba* (1978) sobre direitos autorais, publicação de livros de bolsos, antologias, livros didáticos, defendendo o trabalho do escritor como um ofício. Calvino participou como vendedor e consultor em duas grandes editoras italianas – Einaudi e Garzanti – selecionava livros para publicação, corrigia manuscritos, resenhava lançamentos. Em seus artigos sobre o mercado editorial, reunidos nos volumes de *Saggi* (1995) considerou com o mesmo empenho de Osman a defesa do escritor como profissional.

As imagens da prensa, da fabricação dos livros e da fragilidade do mecanismo editorial voltado para o capitalismo, despreocupado com os problemas de estética, imantaram de fantasias e suposições o processo de criação desses escritores. A página, os cordões, os cadernos que compõem o livro, estendem-se em globos terrestres com suas camadas de solos e águas. *A abundância de páginas escritas envolve o ambiente como a espessura das folhas num bosque denso, não, como as estratificações da rocha, as placas de ardósia, as lâminas de xisto.* (*Se um viajante* p.154)

Ao invés da página como paratexto (Genette,1982) a página texto. Imagem verbal na constituição dos romances. Ela deixa de ser mero suporte da escrita porque *É na página, e não antes, que a palavra – até mesmo a palavra do arrebatamento profético torna-se definitiva, isto é, transforma-se em escritura.* (p.187). O escritor converte o papel num universo escritural, planícies cultiváveis. Despontando do solo as páginas emergem trigais: *Poucas páginas encerram para mim universos inteiros que eu não consigo esgotar.* (p.257) – afirma um dos personagens de Calvino; e *A página de um texto literário não se esgota nunca (...)* *Esse texto é realizado como um detonador de compreensões, de visões, ele é*

inesgotável, por isso é que aspira a ser uma obra de arte, fala de Osman em entrevista no *Evangelho na taba* (p.217).

Osman Lins e Italo Calvino pertencem à alta literatura, estágio da modernidade assim nomeado por Leyla Perrone-Moisés (Altas literaturas,1999) porque consolida um projeto literário que lê criticamente a tradição em busca de novas formas de captar o real. Escrever para eles é perscrutar o real e o imaginário. Qual leitor de Ponge (2001), um é para o outro *concha colada à orelha*, dobra, voluta. Osman e Calvino, imaginário que, dado às possibilidades, se refaz escritura. Mestres da insinuação (Guimarães Rosa, 1985) dos textos só temos o avesso. Os escritores modernos despiram-se da fácil realidade do realismo. O texto literário é feito das possibilidades do discurso, seu potencial de ampliar e deformar o natural pelo artifício. Fogo já não é, breves estrelas a imantar o céu.

O poeta como o fausto de Valéry sabe ver o encoberto e por em movimento as idéias polarizadas entre mundo real e mundo imaginário. Não é a festa ou cortejo, ao fechar o trânsito que definem a estrada, antes os passantes nas margens a observar. Para Fernando Pessoa (Obra em Prosa, p.271) o poeta aprende dos pássaros que voam com asas fechadas, e desafia: *Exija de si o que sabe que não poderá fazer*. Desafio da escritura, das experimentações. Os primeiros poemas foram escritos para ameaçar o que existe: desde a nomeação adâmica a poesia devasta o irreal. Há falta na perfeição, há o desejo de um semelhante diverso. Antes da queda, o homem desejou, imagem de seu criador, inventar mundos.

Para o personagem ensaísta, o livro de Julia Marquesim Enone *sob as espécies de um figurativismo banal, oculta soluções incomuns que afetam a visão corrente do real e dos processos narrativos*. (p.39) A personagem autora segue assim uma verve de escritores que desde o século XIX, quando imperava o positivismo e a racionalização *dura* do realismo “escolástico”, alguns mesmos avatares da estética naturalista, já imprimiam em seus discursos uma noção de real em nada similar ao que de mais popular restou-nos desta escola. Maupassant (citado em Curtius,1996) afirma: *“Nossos olhos, nossos ouvidos, nossos órgãos de olfato e paladar, por serem diferentes, criam tantas verdades quanto são os homens existentes na terra”*. O prosador intuía um fato essencial ao qual nossa civilização viria a dar luz: o fim de uma verdade, ou um real estável e proporcionalmente ordenado. O fim da racionalização cartesiana, seu julgo científicizante.

Maria de França, personagem de Julia, tem um olhar alterado, da alteridade. Como nos propõe Vico (*A ciência Nova*, p.108) em relação à criança, ela vê metaforicamente o mundo: a memória ampliada, compósita, dilata os objetos, as ações, os fatos. O estado

mental de Maria é artifício romanesco de Julia para ocultar as experimentações nos campos da narrativa: *A percepção real da chuva (a chuva no quintal onde está a personagem) confirma a percepção irreal, romanesca (a chuva em lugares distantes da cidade. (p.74,75).*

A física contemporânea e os vários ramos das ciências atestam uma radical mudança na concepção do real. Dada a sua complexidade e a nossa incapacidade de apreensão não existe um real, antes possíveis realidades. Existem caminhos para percorrê-lo, para construí-lo, sem perder de vista o seu contraponto. Um evento é sempre local e historicizável, de onde subsiste sua verdade e realidade. Desse modo cai o mito da objetivação, o objeto observado coexiste conosco, depende de nós, de nossa bagagem cultural e formadora, também perecível, alvo de transformações.

Dentro das discussões sobre a noção de real na modernidade, Luis Costa Lima (1980, 169) desenvolve a ponderada teoria da mimese de produção. A literatura tem as marcas do social, mas o transcende, estabelecendo uma mediação entre literatura e realidade social. Octavio Paz poetiza em *O arco e a Lira* (1982) esta mesma idéia: na literatura verdejam as várias visões de mundo, correndo as apreensões de diversas realidades, unidas no sujeito, fruto da cultura e da maquinação lúdica do particular.

A mimese de produção consiste numa visão multifacetada do real negando a representação direta, *o ato mimético não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade.* É a poética da transgressão analisada por Blanchot, Bataille, Foucault, e Paz, nas obras de Sade. É o que Musil (1989,14) chamou de senso para realidades possíveis, ou em suas palavras, *'se existe senso de realidade tem de haver senso de possibilidade'*. Entre o real e o possível a imaginação constrói seu império. Evidencia a falência do discurso científico como o único portador da verdade, desconstruindo. Se na ciência o real é o possível provável, na poética é a possibilidade do impossível – instituição e liberdade.

O inquieto narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é professor de ciências naturais, conhecedor da aprisionante e unificadora lógica da Razão, mas decide escrever um ensaio sobre o livro de sua amiga morta a partir das respostas da imaginação: *A reflexão conduz o homem à verdade? Pressuponho, é claro, um cérebro lúcido e exercitado. Sem isto, pensar é como fazer avançar um carro sem governo: sempre desastroso o resultado. Mas, ainda que eu possua o instrumento e o tenha provido de ciência, estarei a salvo do erro? Não. Se imagino, entretanto, nunca me engano: o imaginário é autônomo e plana sobre as mudanças. Para Anaximandro de Mileto, o vento,*

encerrado numa nuvem como o vinho num odre, rompe-a com violência durante a tempestade e este rompimento é que produz o relâmpago e o trovão. O raciocínio de Anaximandro leva-o a este absurdo. Mas o absurdo deixa de existir se saliento a real natureza da hipótese. Concentrando no problema a sua mente ágil e poderosa, colheu o pensador milésio, certo de ouvir outras vozes, uma resposta da imaginação e tão duradoura que não nos custa aceitar, ainda hoje, grandes sementes de ar rompendo as nuvens, com estrondos e clarões.

(Justifico a grandeza da citação: semelhante ao ensaísta, afeita a romances, reconheço os limites de meus resumos. Dissertação, também feita de rapinagem, recorro a seu método para garantir a nitidez do traçado das enunciações dos personagens. Muitas vezes, em seu Diário, o narrador desempenha um trabalho de copista à Menard, Borges ficcionalizado.)

As respostas da imaginação são duradouras porque, desprovidas de provas, ampliam-se na memória e esquecimento de um povo, função do mito. A mudança, o transitório, garante de forma especular a autonomia do imaginário no livre comércio da racionalidade. A pluralidade, pode indicar o mundo não encerrá-lo, permite a permutação das ciências, a sua solidarização, os saberes se freqüentam. Liberadas as particularidades de visão do mundo, a cultura aparece então como balizadora da literatura. A descentralização das verdades possibilita um horizonte de possíveis e neles, com a preservação da diferença, a literatura irrompe a perene realidade do ser e suas similitudes.

Enquanto Anaximandro de Mileto, filósofo pré-socrático está presente no romance de Osman para direcionar um método de análise, as respostas da imaginação; em *Se um viajante numa noite de inverno*, Zenão de Eléia (p.24) é a senha que imprime uma escolha filosófica: o movimento dialético. Escrever também para, tartaruga, disputar com Aquiles, e vencer. Mais: a leitura de Hegel para quem na concepção de mundo de Zenão, *o que aparece em si é não-verdadeiro*, é um lema do maravilhoso, do absurdo. Se, no entanto, esta analogia não condiz com a verdade, tão distantes as concepções filosóficas, algo aprendi com os trovões de Anaximandro.

É certo que o predomínio da razão, com sua pressuposta racionalidade e positivismo acirrados, por muitos anos desenvolveram estratégias de ataque ao potencial crítico da imaginação. Mas, a concentração de negação precipitou o imaginário, ampliou seu domínio nos subsolos da criação poética. Para Durand (1999) a potencialidade crítica da imaginação se revela por sua resistência: no século XVIII por meio da estética romântica alemã e por Kant quando a reabilita como uma ‘*esquematização*’ possibilitando

'a integração da simples percepção nos processos da Razão'; no século XIX, com a frase de Rimbaud 'a imaginação é a rainha das faculdades' fundamentando o simbolismo; e finalmente no século XX. Breton e as imagens surreais sobre o funcionamento realista do pensamento.

Existe uma cultura de desvalorização do elemento imaginário no âmbito das ciências exatas, biológicas, e humanas. Durand justifica esta postura como consequência do cientificismo que desde os primórdios da filosofia prioriza a razão como única forma de atingir a verdade e incrimina a imaginação de amante do erro e da falsidade. Entretanto, alguns pesquisadores reconhecem e estudam o potencial formador da imaginação nas relações sociais e psíquicas do humano, avançando no que Wittgenstein (Investigações Filosóficas, §370) chama de a gramática da imaginação. Octavio Paz (1982, 286) como réplica à política dicotômica ocidental nos convida à poética da imagem, da semiosis – lugar do signo imaginário: *Razão e imaginação (transcendental ou primordial) não são faculdades opostas: a segunda é o fundamento da primeira e o que permite perceber e julgar o homem.*

Cornelius Castoriadis congrega o filósofo, o psicólogo e o historiador para restituir à imaginação seu lugar de perplexidade, como forma de conhecimento ao lado de temas interligados como a sensação, a percepção, a memória e a intuição. O real é linguagem, sintaxe que ameaça a compreensão, frases Guimarães. Em *Se um viajante*, Calvino reconhece através da escrita esta face do real encoberta com o véu de linguagem: *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.* (p.198) O que sabemos do real e do imaginário é linguagem, meta. Wittgenstein: *a essência da imaginação nada mais é que a sua gramática.*

Devemos a Castoriadis uma releitura do *De Anima* de Aristóteles, a recuperação da *imaginação primeira*, além das teorias sobre o *imaginário radical*. O autor de *A instituição imaginária da Sociedade* (1975) e dos volumes *As encruzilhadas do labirinto* define a imaginação como a capacidade de fazer surgir o que é real. A imaginação radical, o imaginário instituinte, sustentam e recriam continuamente a realidade. Castoriadis afirma que *o imaginário social é mais real do que o real*, e questiona os filósofos tradicionais quando pergunta por que os estudos sobre o ser ou a realidade são feitos a partir de objetos como uma mesa e não um poema. Reflexões fundamentais para entendermos os processos de criação e constituição da realidade social no projeto literário de Osman Lins e Italo

Calvino: compartilhar real e imaginário e consolidar a visibilidade, a imagem crítica, como recurso poético.

Geralmente a imaginação é reconhecida como a faculdade mental de representar imagens. Tal definição a desvaloriza pois restringi-se a um processo do pensamento, não do psiquismo e nega-lhe função cognitiva. Correlato à imaginação há a fantasia, o que não corresponde à realidade externa, mas que é fruto da imaginação. É principalmente no artigo *A descoberta da imaginação* (1978) que Castoriadis faz sua releitura de Aristóteles: o termo fantasia no capítulo 9 do livro III de *De anima* pulveriza o próprio pensamento de Aristóteles apresentado no capítulo 3 deste mesmo livro, abrange a imaginação imitativa, reprodutiva ou combinatória, e uma fantasia outra, que antecede o pensamento, sem a qual ele se dissipa. Aristóteles: *a alma jamais pensa sem fantasia*. Castoriadis: *na ausência de fantasia, nada pode ser pensado. Para pensar os inteligíveis é preciso contemplar alguma fantasia*.

O termo imaginário é usado *enquanto criação incessante e essencialmente indeterminada (social, histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens*. O imaginário radical é a parte fundamental, o âmago do ser e do modo de ser da psique do humano singular e do social-histórico, do outro. A imaginação radical do sujeito humano singular e o imaginário social instituinte criam e possibilitam a todo ser humano criar a si próprio e o mundo no qual se estabelece. A imaginação é a faculdade que funda o humano, que permite ao ser significar, a seu modo, as experiências: (...) *íamos à caça, tentar prender, tentar saber – e às vezes trazíamos, em nossas redes de caçadores, presas que inventávamos (elas grunhiam na armadilha) e viviam cem mil anos. Qual a importância, fossem ou não reais? Acreditávamos nelas e isto ia formando em nossas almas informes uma ordenação geométrica, gerava-se um sistema, um acordo entre nós – e o quê? Entre nós e Algo. Um jogo complexo e infinitamente arriscado. (A Rainha dos cárceres p.193)* Nós do imaginário. Inventando presas, depuramos o excesso de imagens no campo visual: o tamanho das vítimas na medida da rede. Pensando na vivência dos homens primitivos, o narrador de *A Rainha* indicia mais uma vez compreender as teorias inovadoras sobre o imaginação, sobre a lógica do imaginário.

Castoriadis demonstra como o racionalismo pensando o ser como *determinação é* incapaz de pensá-lo como criação e alteridade, incapaz de aceitar o social-histórico como *magma, magma de magmas* diz, criação de novas formas, *eidos*: instituição de instituições, de significações imaginárias dentro das quais a sociedade encontra um sentido, orientação.

Mas este magma não é caos indiferenciado. O caos só poderia surgir do ponto de vista da filosofia tradicional, que pretende entender o "ser" dentro do universo da lógica positivista.

Com base na noção de imaginário compreendemos as instituições sociais, as diferentes sociedades, as sociedades que existiram (e existem), seus diferentes papéis. O real é uma criação imaginária. O imaginário radical é, para cada momento histórico, a capacidade de instituir, como criação pulsante, o conjunto das significações, das formas de sociedades.

A descoberta Aristotélica da imaginação primeira põe em questão e faz desabar as teorias deterministas do ser e do saber. Se as traduções de Castoriadis para os termos utilizados por Aristóteles parecem aos filósofos antes criações poéticas que argumentação lógica, ganha a literatura mais um filósofo renegado pelos seus como Nietzsche. Seguem a linha do ensaísmo de Montaigne que permite analogias onde elas não existem. Quando escreveu sobre a força da imaginação Montaigne confessa: *No estudo que faço dos nossos costumes e paixões, os testemunhos fantasistas, desde que possíveis, valem como verdadeiros.*

Literatura, ciência e filosofia abertas ao diálogo, para, visão tríplice, repensar a tradição. Segundo Domenico Scarpa (1999), Calvino não se propõe a fundar uma ciência de literatura, mas instituir a literatura como ciência da imprecisão. A ficção dos múltiplos romances de *Se um viajante* tem como princípio apresentar as probabilidades combinatórias de possíveis romances, a desordem do real: *Todas essa imagens de época deviam atravessar a página tal como os veículos militares cruzam a cidade (embora a palavra veículo evoque uma imagem apenas aproximativa, não é de todo mau que paire no ar certa indeterminação, própria da desordem da época).* (*Se um viajante*, p.84).

A imaginação mutila a sensação fracionada em todos os homens de modo que senti-la é participar de um signo que é semelhança e diferença: *Não acredito que uma tentativa de descrever meu estado de ânimo caberia numa metáfora – por exemplo, a dilaceração ardente causada por uma flecha que penetre a carne nua de minha ilharga. Não é porque não se possa recorrer a uma sensação conhecida, pois, embora hoje ninguém saiba como é, todos julgam imaginar facilmente o que se experimenta quando se é atingido por uma flecha...* (p.136) Osman e Calvino estão entrosados com as novas concepções do real, as novas alianças da ciência. Reconhecem, com Starobinski (*La relation critique*, 1979), que a imaginação, a mais delirante, conserva sempre uma realidade própria, onde podemos reivindicar as atividades psíquicas: os fatos do imaginário são mais reais porque discurso, proliferam sentidos, existências.

Nesta época de fronteiras embaçadas – pintores fazem da escritura outra cor na sua paleta, romancistas de tão imagéticos fornecem prontos roteiros para o cinema, e os poetas criam uma nebulosa cosmogônica a ponto de frasear ícones – como delimitar imagem pictórica e literária? A respeito de uma pintura de Delacroix, Calvino diz "quadro romanesco". No desenho de Escher - Hall city - a cidade num quadro da galeria é dilatada, numa espécie encantada de realismo, no qual a consciência entre a vinculação permanente entre arte e vida não apaga as diferenças.

A visibilidade empregada por Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno* é plástica e com dimensões sinestésicas: *As linhas do romance tendem a contorcer-se, a tornar-se sinuosas como a fumaça do braseiro.*(p.93) Imaginar: responder aos estímulos que o mundo nos propõe com estranhamento. O verso de Dante início da terceira proposta das lições americanas de Calvino, *Chove dentro da alta fantasia*, não nos direciona a inspiração, ou ao conceito pejorativo de imaginação, imagens não existentes. Para Calvino, no fantástico há uma tomada de distanciamento crítico, uma leveza, a aceitação de outras lógicas. Calvino se propõe a fugir dos pensamentos isolados e instaurar um novo olhar sobre o mundo: *a imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido.* (*Seis propostas para o próximo milênio*, p.106)

Não nos surpreende que, ao contrário do niilista religioso das imagens pagãs, Calvino incentivador da visibilidade na arte literária e pictórica, contestou em sua proposta os abusos da civilização da imagem. Com Gilbert Durand, estudioso do imaginário, acredita que o abuso da imagem ofusca a imaginação e que o *efeito vídeo* visa à distração e à manipulação de ideologias. O leitor, espectador, de co-produtor passa a receptor e devedor do processo de continuação da imagem, devedor da crítica. A Rainha e O viajante são, também, alegorias da perda da memória, do desapego atual ao que nos move, a imaginação.

Fronteirar não é fechar as comportas para racionar imaginário. É permitir o dique, a possibilidade de selecionar, de escolher os níveis de água a deixar rolar, visando as estações. A imagem poética, pictórica ou verbal, submete a pluralidade do real à unidade, mas desafiando os princípios da contradição, pois não aspira à verdade, não perde suas características singulares. Assim, Octavio Paz perfurando o muro do pensamento ocidental, para o qual *isto não pode ser aquilo*, revisita os textos orientais e desvela a lógica poética: a página é imagem, a imagem é escritura, a escritura é pintura. Vasos comunicantes, diz

Paz, e, acrescento, como as artérias nossas condutoras do sangue, mantém as diferenças no diálogo da vida.

A Literatura abarca todas as disciplinas, paga um dízimo ao real e significa. Por sua amplidão concentra opostos, é vetor de singularidades. Se é possível afirmar que assistimos a uma expansão estéril das artes, ao comércio artístico, a troca de experiências entre as várias tradições foi substituída por um mercado que valoriza tendências sem considerar valores; não cremos no fim da arte. Para Octavio Paz, as técnicas mudam mas a arte perdura, a poesia é feita de diversidade e continuidade.

Urge porém cativar e cultivar a imaginação crítica. A tradição poética é feita do jogo de lembrança e esquecimento, é o cruzamento do eixo espacial, intercomunicação entre as diversa culturas; e o temporal, continuidade através das gerações de poetas e leitores. O artista se apegua à memória e à esperança, visível e invisível, para dizer que enquanto existir homens, a outra voz resistirá, com sua constante interrogação. Esta voz é fruto de uma faculdade - a imaginação.

Imaginação crítica, a princípio redundância, como literatura comparada. Mais, um apelo: revisitar Castoriadis, Starobinski e Octavio Paz para neles fundamentar teoricamente os estudos do imaginário e do real em Osman e Calvino, falar de poesia poeticamente como divulgou Novalis em sua poética do fragmento – pólen. A opção por escritores com especializações múltiplas, visões multifacetadas, consolida a obra como um prisma: os romances *incipit* em *Se um viajante*, as variações da análise em *A rainha dos Cárceres*.

Foucault (2000, 155) definiu o indivíduo a partir do século XIX como *homo criticus*. Para ele, o fato de os diversos tipos de crítica proliferarem, a própria noção de crítica se dispersou: “*ao se proliferarem, se dispersarem, se espalharem, os atos críticos vão se alojar não mais nos textos destinados à crítica, mas nos romances, nos poemas, nas reflexões, eventualmente nas filosofias. É preciso encontrar atualmente os verdadeiros atos da crítica nos poemas de Char, nos fragmentos de Blanchot, nos textos de Ponge, muito mais do que em uma ou outra parcela de linguagem destinada explicitamente, e pelo nome de seu autor, a ser ato crítico*”. De fato, o discurso crítico que verificamos nos estudos novos da História, da Filosofia, das Ciências, das Letras, já permeava a linguagem literária cuja função é minar o real, é expandir a realidade social por meio da criação de possíveis realidades.

Tornou-se, para muitos escritores, uma exigência discutir assuntos relacionados aos processos de criação e os vínculos com a sociedade. Roberto Machado (2001, 108), autor responsável pela publicação do texto de Foucault acima referido, *Linguagem e Literatura*,

entende a obra literária como o espaço de contestação do ser da linguagem, o discurso que mina o real, pelo viés da transgressão. Leyla Perrone-Moisés (1978) dedicou um denso estudo sobre a crítica literária realizada por escritores. Para a autora, o discurso crítico na literatura como na crítica literária, tem função de, pela linguagem, transgredir o real. O texto moderno cultiva discurso crítico e romanesco, derruba muros e com os destroços ergue pontes. Não a crítica que se julga juiz do texto, nem a teoria, fria ilha isolada (Compagnon, 1999). O elo é a escritura, o texto feito de leituras, de textos e de corpos, o prazer de ler e escrever, criar realidades possíveis para poder comportar o real.

Italo Calvino em *Una pietra sopra (Saggi, tomo I, p.7)*, constrói um personagem, o *intellettuale impegnato*, que só em parte se identifica a ele, aquele que dá conferências, escreve para jornais, etc. Para Calvino, “*a sociedade se manifesta como um colapso, um desabamento, uma gangrena (ou, na sua aparência menos catastrófica, ideológica, como jornada de trabalho); e a literatura sobrevive entre as rachaduras, nos pontos de incoerências, nas frechas, como consciência que nenhuma queda será definitiva a ponto de excluir outras quedas.*” O autor considera a literatura como a *medula do leão*, o espaço para fabricar o líquido vital, lugar onde se concentram anticorpos e se impulsiona a defesa.

Osman Lins, em *Guerra sem Testemunhas*, para tornar menos árdua a tarefa de redigir uma dissertação de mestrado, cria uma estratégia de ficcionalização, dando o tom narrativo ao seu texto. Willy Mompou, semelhante ao intelectual empenhado de Italo Calvino, está interessado nos problemas do escritor consigo, com a obra, com o público, com o sistema editorial, enfim, com o escritor na sociedade. Para W.M. é função social do escritor combater a ideologia, ainda em formação, da extinção das diferenças entre *Em busca do tempo perdido* e uma novela de TV: “*Se lamentava Miguel Ângelo, em versos, que o falso em seus dias triunfasse do autêntico, dificilmente encontraríamos expressões adequadas à realidade presente, onde os valores não são enredados e subvertidos devido apenas à ingenuidade ou à ignorância, e sim a um processo global de mistificação, sem paralelo na História – e imposto, como um sistema, por todos os meios disponíveis.*” (p.199)

Nos ensaios e nos romances, os autores criam personagens como estratégia de burlar o discurso ideológico no qual estão inseridos. Esta crítica literária, feita por poetas, desvia-se da cilada ideológica possibilitando a exploração da imaginação crítica no sentido utilizado por Michel Butor (1974, 200) *a obra nova é um germe que cresce no terreno da leitura; a crítica é como sua floração*. O escritor crítico alarga o discurso dos autores lidos. Com imagens poéticas indicam percursos para novas trilhas.

Persegue-me a idéia de clarear alguns tons nas frases anteriores. A realidade, fruto do imaginário instituinte, na literatura inaugura lógica própria, arbitrária, linguagem. Enquanto as teorias literárias insistiam na autonomia do texto, impermeável à história, a poética da modernidade abre concessões ao verossímil não para aderir a este, mas para sugar suas imagens e vertê-las palavras. Literatura a partir da literatura, encerramento narcisíaco, enamorar-se do texto, de sua beleza: mais alargar o reflexo com a possibilidade de permutar combinações e redimensionar o mundo.

Devo, antes, delimitar bem os assuntos. Livro mundo: história e literatura. Livro corpo: erotismo. *A Rainha dos cárceres da Grécia* e *Se um viajante numa noite de inverno*: romances personagens. A construção fictícia do livro. O romanescos. As repetições são nexos, inviável refazer comentários comprimidos em um título. Não nomeio os capítulos para conceder à amplidão do tema vazamentos, mas para permitir o contínuo das interrupções nos diários. Diário de fracassos: a Argentina borgeana ruindo; a terceira guerra em estopim, abrir de cartas, o terrorismo verbal expande correspondências.

Anexo o texto *Livro SI* produzido para crédito na disciplina de Crítica literária, incluso nas Fábulas Críticas. O mestrando me trespassa e ao meu texto: tema não livre, livro de, sem excessos.

Não, não sou Gregor Sansa, não amanheci inseto. Também não sou Joseph K. julgado por crime inexistente. Quando muito, sou um leitor, ex-aluno das humanidades. Sou sob a meia-lua: a noite não é, em mim, o refúgio dos sonhos; nem o dia, o princípio da realidade. Ranço intelectual, a insônia. As poucas horas de sono perfazem o giro solar. Um dia, o inesperado sobreveio: o sol ficou parado. Dois dias petrificado, absorto em Osman e Calvino.

Desperto, na seqüência rotineira, procurei uma leitura, repetida. Peguei-me de espanto. Encontrei junto aos livros, poucos, seis e sete, o *Livro Si*, do autor, Nilo Totel. Eu. Este é meu nome. Livro súbito. Livro assim, do nada, de minha autoria, estranho título. Meu vulgo, *quase que*, não me deixava crer na conclusão de alguma tarefa. A referência à totalidade em meu sobrenome contraria minha marca, o inacabado. Sonho e agonia: prestes a morrer, o desejo de ter feito torna real o que não foi fato. Para a perda humana só a ilusória satisfação de orgulho, dominar os minutos finais.

Passei algumas semanas a contemplá-lo. Na capa, desenhos, traços de livros, dedos de Paul Klee. Esparsos, elípticos, cores amenas. Não sou um admirador de artes plásticas, aprendo indiferenças. Ingenuidade fabricada, eis a arte de Klee. Sensível que sou à arte alheia. Não confirmei se o quadro existia. Não tive, ainda, coragem de abrir as primeiras páginas, ver a folha de rosto, as normas de classificação da ABL. Se abrisse? Se me desse conta que o quadro não era de Klee? Se descobrisse numa biblioteca que ele não havia pintado nada semelhante a livros? Segunda porta de labirinto, lábios.

Ainda na capa uma terceira observação. Editora Figurata. No catálogo telefônico procurei as páginas, pelo tempo, amarelas. Brasiliense, Companhia das Letras, Cortez, (...), Francisco Alves. A editora não existe? Livro estrangeiro, autor homônimo? Eu Outro? As respostas poderiam estar expostas na folha de informação geral. Algo me impelia. O nome estampado, meu semelhante, não carregou minhas estacas, o sofrimento da escrita, a luta com as palavras, com os personagens; o tempo verbal, que se apresenta, agora, em mim, estagnado. Aquele livro na minha pequena biblioteca, eu nunca percebera, nem lembrava ter comprado, desobediente ali diante, e sendo, meu. Para lê-lo, uma armadura, alguns teóricos do texto, dos processos de criação. Empresa vã, afastado da Universidade, rugas, proliferam teorias.

Em cinco dias cria-se um mundo.

Do que se revelou nos rolos através da escrita, o caos, antecessor do cosmo, teve pouco tempo de vida, átimos. A terra mostrava-se sem forma e vazia, havia escuridão sobre a superfície da água profunda. Através da palavra criadora, instaurou-se o cosmo, a ordem, átomos. Na tradição hebraica, Deus é o grande artesão, o artífice com mãos de ferro, o geômetra maior.

O real é matéria bruta a ser burilada: borrão sombreado de idéias.

No cais do poema atracam ecos, do caos, anterior escuridão, ao caso, luz contada. Palavras: jaz metáforas. O poema conta, inevitável não comunicar, linguagem que é, de forma implícita o valor da medida. O poeta conta as palavras, seleciona as imagens, geométricas, virtuais: rimas.

Cose, mundo e literatura, número e poesia. O homem separou o que Deus uniu. Poeta maior, sabiamente acolhe em quatro letras a pronúncia do seu nome – dito disforme pela boca de alheios homens. A terra mostrava-se informe sobre a superfície das águas profundas. Quatro rios cortam o Éden, quatro letras não impelem o diálogo. Acaso podemos encontrar no casual uma causa para o caso?

O poeta diz: façamos o poema a nossa imagem. A voz outra côa, filtra: sumo humano. Satisfação – do poema e do poeta – sabe-se limitado. Do mundo capta o poema, ecos de imagens vencidas, e é capturado pela linguagem. Morta metáfora, analogia: mármore.

A terra, mais pedra, transparência ofuscante. As águas, assim como a conhecemos ainda não eram, espécie de fogo líquido tirando o excesso. Mármore modelado: ornamento. Pequena faixa de terra, início da relva verde, a floresta e sua obscuridade. E veio a ser manhã e veio a ser noitinha, primeiro dia.

As páginas não estavam numeradas. Oito páginas em branco, o início. Li várias vezes. Fragmentos. Farrapos de texto. Rolos do mar, morto. Cultura Hebraica, apócrifo da Bíblia. Cinco dias? Não foram sete para a criação do universo, o descanso? Mãos de areia. Cosmogonia do livro. Sobreposição de fatos. Só sonho. Livro maná: cai do céu e me alimenta. Depois da praga, a cura no olho da serpente. Eu não vou ler. Não mais. Sua transgressão não amedronta como os Cantos de Maldoror. Sutil, per ver são. Discreto, ergue minha origem, não à terra prometida. Quase cedi. Na sala de estar, lareira quase quadro, tons de fogo. Livro ao lado, index, Borges, aleph, o mundo pedra.

Mimesis – imitação criadora. A narrativa literária é cosmogonia da linguagem, mundo palavra. Explorando as ruínas dos nomes, seus significantes falidos, Guimarães ocupa e habita cidades encobertas. As primeiras frases de Mallarmé no texto “O livro, instrumento espiritual” ressoam nos ensaios de Borges, Blanchot, Butor, Cortázar e Paz: *Uma proposição que emana de mim - se, diversamente, citada em meu elogio ou como censura -, reivindico-a com aquelas que se imprimirão aqui - sumária quer, que tudo, no mundo, exista para terminar num livro.* A sintaxe alterada inaugura mundos em possíveis. O imaginário contorna o real de caracteres múltiplos, no texto, fatos discursos, história e imaginação. O demônio da literatura, a teoria, para garantir a autonomia do texto durante o formalismo duro, e o estruturalismo largo, elidiu a história.

A dimensão histórica da literatura é esta possibilidade de imantar o livro de significados e ler corpos, universos verbais. No livro corpo da amante, *A rainha dos cárceres da Grécia*, o narrador reabilita a presença de imagens compartilhadas em silêncio: memória e gênese, origem do universo, criação do texto literário, desmundo vendado. No ato último, celebração do encontro amoroso, leitor leitora conclui *Se um viajante numa noite de inverno* no leito conjugal.

- II -

Os livros possuem os mesmos inimigos dos homens: o fogo, a umidade, os animais, o tempo; e seus próprios conteúdos. - Valéry

O livro símbolo, tropos no texto literário, metáfora do universo, do corpo, explorado com minúcia pelo filólogo Ernest Curtius (1996), é imagem rio corrente na história da literatura. Em suas diferentes configurações as culturas atribuíram a este objeto concentrador de fetiches valores específicos: do misticismo envolto a escrita, sacralização da palavra dos deuses, às perversões profanas de falsos copistas.

O Livro de Mallarmé, instrumento espiritual, máquina de criar mundos, é no século XX para os escritores modernos, livres da auréola, mutilada a mão divina, o punho do poeta em seus fardos. Livro volume, sustância, consistência. Ecce liber, diz Blanchot (1984) sobre o texto por vir do poeta francês: um contínuo, composto de 5 tomos, peças desmontáveis, legado de sua existência. Mosaico medido, cálculos do acaso, a estrutura em processo é seu argumento, sua gestação o parto.

A lucidez de Mallarmé não nega o lance de dados, a combinatória das palavras, a precisão devida que a editoração juntamente com os artefatos da impressão alteraria. Ao livro único, conjunto de manuscritos, nada se acrescenta ou subtrai. Sua vulnerabilidade ao tempo, fragmentos planejados. Indício do romantismo à Novalis: desejo humano de escrever a Bíblia; proposta enciclopedista luzente em escritores como Joyce, Mann, Musil e Cortázar.

Segundo Butor (1974), estudar a materialidade do livro, sua história nas civilizações, é tarefa para *escritores honestos*: pensar os usos do livro é pensar a permanência da escrita e do homem. O poeta responde às perguntas do ser e do nada, explica poeticamente a humanidade, glosa e goza o mundo. Acrescenta anexos, nexos, sentidos, comentários que, como os do Talmude, são também a obra. Desdobrar de mundos verbais, energia dissipadora de conhecimento: espalha-se, amplia-se visando dissoluções.

Livro larvar, metamorfose. O sentimento apocalíptico existe desde o seu nascimento. Imaginemos os leitores assíduos da Mesopotâmia, atônitos com a perspectiva de ver suas tabuinhas permanentes, como sua crença na imortalidade, substituídas por uma frágil película de ovelha, ou estolho de plantas. Esta angústia devido à instabilidade dos tempos de transição é o espaço de atuação do escritor.

Osman Lins, em *Guerra sem Testemunhas*, traça um histórico do livro. Willy Mompou, personagem narrador deste ensaio, compõe considerações sobre seu campo de atuação: a escrita e o real. O livro, afirma, é o ato extremo do escritor. Seu aparecimento na sociedade está associado à escrita e à sua inerente necessidade de abrigo e permanência. Por isso o aperfeiçoamento da arte de imprimir é importante, porque *envolve a destinação dos textos, e em conseqüência sua natureza.* (p.125)

A busca de materiais duradouros, de praticidade e mobilidade, predomina nas pesquisas para o aperfeiçoamento do livro objeto. E não subtrai a esfera encantatória, o maravilhoso. Na figuração mais atual, por exemplo, enquanto códice, a folha de rosto é vista como espaço simbólico, fronteira entre o vazio anterior, portal para novas veredas, e os abismos ou labirintos insidiosos. Em oposição ao jornal, sem preâmbulo, sem erotismo, mensagem consumida: *reflexo do transitório, ele mesmo exemplo das coisas que não permanecem, não tem integridade alguma a resguardar.*(p.126)

Os avanços nas técnicas de montagem não são resultados de vanguardismos, rupturas totais. Auxiliado pela máquina, o fabrico do livro não deixava de ser artesanato. Há presença da mão do escritor, senão na editoração direta, mas na composição das obras. *“Não é nas apresentações modestas que residem as forças desagregadoras do livro, seu caruncho. Elas atuam no próprio escritor... A ameaça de dissolução do livro instala-se no próprio texto, ou melhor, no escritor, no centro de seu impulso criador”*(p.135)

A industrialização do livro, os valores materiais envolvendo a permanência e mobilidade, não está diretamente associada à perda dos valores espirituais, do êxito que hoje, moderno, apresenta-se ilusoriamente na venda e repercussão maciça. A nobreza e o sentido do livro: *as obras nas quais interroga o escritor a realidade que o circunda e de que, como argila também é feito.* (p.137) O escritor não pode desconsiderar tal significado de seu ofício e da natureza do livro. Tudo que envolve questões do mecanismo editorial não pode ser indiferente ao escritor. *Estão ligadas à significação e ao destino do livro, o que vale dizer: ao destino dos homens.* (p.144)

Se os avanços da tecnologia buscam suprir as limitações do livro, substituindo pela imagem e pelo virtual, para Osman, citando Blanchot, é a limitação e a insuficiência do livro, sua força. A literatura e o livro, *realidades solidárias*, se nutrem desta falta, *la mancanza*, que nos faz tropeçar no silêncio, em suas carências. *O que contém de mais importante no livro é precisamente o seu silêncio. É o livro (e não os meios de registro direto) que resguarda da dissolução os campos do rumor, esta realidade, este cubo, tão definido em suas limitações: a literatura.* (p.149)

Silêncio cheio de sussurros diz Italo Calvino, sutil inquietude. *O livro, os livros*, artigo ainda não traduzido no Brasil, está inserido nos volumes de *Saggi (1995)*, resultado de uma palestra conferida numa feira de livro em Buenos Aires. Inicialmente, Calvino analisa a coincidência literária das feiras de livros serem realizadas no período festivo, outonal, da vindima, a renovação dos ciclos, a multiplicação dos volumes, a novidade das safras e seu precipitado: *O fermento da tinta tipográfica emana uma atmosfera de embriaguez não menos contagiosa do que a do mosto que fermenta nas tinas.* (p.1847)

Para Calvino o livro é uma espécie particular de plural, sem desinências. É conjunto infinito, tema de uma de suas lições para o próximo milênio, a multiplicidade ou *apologia do romance como grande rede* (p.138). Se em Osman Lins traçar considerações sobre o livro é meditar sobre a literatura, Calvino ao falar do milagre da multiplicação dos livros, em sua unidade, constrói também uma imagem do romance: a enciclopédia. Forte tendência iluminista de experimentar a totalidade partindo de singularidades.

Até nos livros religiosos a tendência enciclopedista é visível, a Bíblia, o nome dá existência (?), é biblioteca, texto pluralizado também em suas exegeses. O Alcorão além de trazer em si várias recorrências e citações da Bíblia, numa sacra intertextualidade, promove diversas e infinitas interpretações. Podemos dizer então com Calvino *que quanto mais um livro é considerado definitivo e indiscutível mais se prolifera enchendo bibliotecas inteiras.* (p.1848)

O desejo de totalidade visível nos romances enciclopedistas não é fundamentado no conceito filosófico abstrato, totalizador, paralisante. É a força poética de pensar o mundo e suas potencialidades. *Talvez os romances sejam as únicas enciclopédias que compõem de verdade um quadro da totalidade partindo da singularidade das existências humanas, das experiências individuais sempre parciais, sempre contraditórias, ambíguas, nunca unívocas.* (p.1852)

Múltiplo, heterogêneo, dialógico: quantia e diferença. Sob esses registros, a simultaneidade não subtrai as especificidades, Calvino, desde as *Cosmicômicas (1965)* e Osman desde *Nove, Novena (1966)* buscam novas realidades ficcionais. Há um apuramento da narrativa, que longe do significado primeiro de apurar, buscar perfeição ou pureza literária, concentra-se na arte de afinar metais, *amolar navalhas*. Imagem cara à poética de João Cabral, não o navalha afiada o objetivo, mas suas modulações artesanais, a presença da mão metonímia o homem. Motivo humano, penetrar a presa sutilmente, lisura no saciar. Apurar, examinar e escolher caminhos, abrir trilhas na mata fechada, não virgem, da literatura.

Nos romances escolhidos para leitura, o livro é metáfora amorosa e escritural, ato e não função. Tal combinatória, poesia e erotismo, ilustra o que Octavio Paz denominou a dupla chama, fogo concentrador de opostos alimentado pela imaginação. Por meio dos termos *poética corporal* e *erótica verbal*, Paz explica a reversibilidade dos vocábulos corpos: *A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação.*

O narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* soma à existência do livro a natureza da romancista que amou e conviveu (p.6). Se a princípio ele nega escrever um diário imaginário voltado para a biografia de uma mulher, como os de Goethe, Machado e Gide, afirmando que seu *herói é só um livro*.(p.8), no correr dos dias o Diário escrito torna-se o único meio de continuar a convivência com a amante, morta. *Percebia o livro de Julia não só enquanto texto*. (p.28) E assim, na escrita, reafirmava a intensidade de sua presença: *ainda em mim - ela e seu texto se trespassam*.

O que sabemos do outro, suas ausências. Para Octavio Paz (1994), no amor e na poesia abraçamos fantasmas. O narrador é um enlutado, fascinado pelo texto e apaixonado por quem o engendrou. A imagem da ausência de Julia precisa ser habitada, a leitura e a escrita, cujo sentido seria delinear melhor as margens do invisível, ampliam a figura da mulher e estabelece o enigma. Até Alcmena (p.87), sobrinha do narrador, dilata o vazio da casa por sua diferente presença. Muda a atmosfera, ocupa o espaço anteriormente marcado pela discrição e trabalho cerrado de Julia, abre uma fresta na solidão e instaura novo ritmo. Lê-se a sós mesmo a dois, diz o narrador em *Se um viajante* (p.151).

O amor, invenção humana, está sujeito às veleidades da vida e da morte. Assim, as páginas manuscritas de Julia parecem uma salvação. (p.99) O enamorado, nos fragmentos de Barthes sobre o discurso amoroso, nos ensaios de Octavio Paz, é o que se abre, aquele que deixa cair as máscaras, triviais verdades. Essa abertura, criação e destruição, é o lugar do esperado encontro amoroso. Lugar interno, mais real porque não o tocamos, suscetível aos *abstrusos meandros dos que amam, sempre expostos a atos vis*. (p116) A presença de Heleno, ex-marido de Julia, rival, *Não em relação a ela, em relação ao livro* (p.114) é exemplo dos típicos casos de contingências amorosas. O ciúme desune, ressoa em seu significante o si, o me, partículas do egoísmo.

O narrador sabe-se enlutado (p.143) *portador ao mesmo tempo da fascinação por um texto e da paixão por quem o engendrou*. Seu livro, o Diário, é uma *aventura intelectual e ato de amor*. *Amar não quer dizer conhecer, por isso além de comentário e,*

parcialmente, substituto de obra ainda inacessível ao público, este livro talvez seja, quem sabe? não o testemunho de quem conheceu a romancista (modo de reatar, ilusoriamente, a convivência interrompida), mas, ao contrário, a tentativa de conhecê-la, sim, desvendar, mediante o aprofundamento do seu texto, o ser que amei e amo ainda – como se pode amar uma sombra. (p.185)

O livro de Julia é seu corpo, é o que resta de seu ser. *O corpo é uma história: a do seu próprio curso. (p.114)*. Vemos em várias passagens na análise do narrador a presença do erotismo no livro de Julia. O desvirginar de Maria de França (p.83). Os personagens confundidos, Maria e o espantalho partilhando o mesmo espaço ficcional, habitando o mesmo sonho.(p.147). O narrador teme acabar *a leitura do livro e interromper o convívio com A Rainha dos Cárceres da Grécia e que não é, sabemos, apenas um convívio com o romance (p.187)*. Tudo na análise do narrador parece concluir, discurso margeado de dúvidas, uma alegoria de sua união com a romancista. A citação final: o livro termina com o texto de Julia, sem aspas, leito conjugal de Maria de França e o espantalho. (p.217)

No romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* o livro corpo feminino se estabelece como um trabalho de luto, objeto concentrador do processo de enterrar sua morta e substituir sua ausência escrevendo outro livro. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, a ausência da leitora é pelo deslocamento, pelo intrincado enredo que a situa no centro das falsificações de livros de um escritor em crise, um tradutor falsário e as buscas do Leitor pelo livro Ludmilla.

Já na livraria a atenção de Leitor se dirige à mulher, desloca o foco do olhar antes dirigido ao livro com defeito para penetrar no campo visual da leitora: *você é que entrou num campo magnético de cuja atração não pode escapar.*(p.36) Da voz da leitora surgem os estilos dos diversos romances, todas suas vontades são satisfeitas, ela é assim o vértice da obra, de suas multiplicações. O leitor a princípio pessimista agora tem duas esperanças: o livro e a leitora: *ao romance a ser lido se sobrepõe um possível romance a ser vivido.*(p.39) O livro: canal de comunicação, lugar de encontro.

Podemos notar o erotismo nos romances apócrifos e nas molduras. Do jogo de sedução mais sutil entre o viajante e a senhora Marne, primeiro *racconto*, Ponko e Zwida (segundo) e Zwida e o fugitivo (terceiro); aos triângulos amorosos com explosivas paixões e perversões: Valerian, Irina e Eu (*Sem temer o vento e a vertigem*). A morbidez em Bernadete, Jojo, e o suíço (*Olha para baixo onde a sombra se adensa*), o incesto de *No tapete de folhas iluminado pela lua – Miyagu, Makiko, eu*. O erotismo é armadilha espiral, linhas sinuosas, contorções impossíveis.

Nas molduras, termo brasileiro utilizado por Ancelmo Pessoa Neto (1997) para traduzir *la cornice*, os capítulos que entrecruzam as narrativas, o erotismo aparece na forma da suspensão da leitura e do ato sexual, a busca pelos livros incompletos é também a busca pela realização amorosa de Leitor com Ludmilla, eixo principal, atrai os leitores a si, campo magnético: *a seqüência do livro interrompido, que lhe comunicava uma excitação especial porque você a procurava ao lado da Leitora, não é outra coisa senão a busca por Ludmilla, ela lhe escapa num sem-número de mistérios, de enganos, de disfarces...*(p. 155).

O Leitor enamorado atribui a todas as personagens dos livros lidos traços dela, arquétipo da leitora ideal (p.132). Seus desejos de estilos romanescos são sempre realizados, são a entrada para o próximo livro, a próxima busca. Flannery escreve movido por ciúme dos livros que ela lê e não são dele (p.130). Ermes Marana é obcecado por Ludmilla(p.162), sua imagem de leitora, por isso a envolve em suas tramas com as seitas bibliógrafas da apocrifia.

O amor humano, no entanto, exige exclusividade e é, como diz Octavio Paz (1994), um pecado contra a caridade. Leitor e Ludmilla estão enlaçados no duplo nó de destino e liberdade. É o livro, sempre por vir, o canal de comunicação entre eles: *canal escavado por palavras alheias, palavras que, justamente por serem pronunciadas por uma voz estranha, a voz silenciosa de uma ausência feita de tinta e espacejamento tipográfico, podem tornar-se a voz de vocês dois, uma linguagem, um código entre ambos, um meio de trocarem sinais e reconhecerem-se.* (p.152)

Depois deste reconhecimento, do leitor real e dos leitores personagens, a narrativa sai da singular segunda pessoa, *tu*, e aceita um medido *voi*. Vocês – leitor e leitora na cama, um só sujeito, pessoa una e bicéfala, entidade dupla. (p.158- 160) Androginia: milenar protótipo do amor platônico. A leitura dos amantes não é linear. *Agora vocês são marido e mulher, Leitor e Leitora. Um grande leito matrimonial acolhe suas leituras paralelas.* (p.263) Leitora quer apagar a luz para dormir mas Leitor insiste em manter-se desperto: está quase acabando *Se um viajante numa noite de inverno.*

Meu método de leitura ultrapassa a comparação, quero unir os romances em laços matrimoniais. Os descrevo, livros personificados: “o viajante”, “a rainha”. Em princípio ‘O viajante’, arquétipo masculino, expõe e explica seu sexo, sua multiplicidade e variações no gênero romanescos; ‘A rainha’, o feminino, mais sutil em sua configuração unitária, tradicional, é *arte que se oculta* (p.44). São meus personagens, habitam um espaço entre carnal e verbal. Livros, corpos: erotismo, possíveis reversibilidades. Sendo também livros ficcionais, personagens de papel, apresento agora suas características de composição.

Em relação ao ato de escrever o livro aparece ficcionalizado. O título dos romances, ‘A rainha dos cárceres da Grécia’ e ‘Se um viajante numa noite de inverno’, imagem verbal, na capa, via sinuosa da leitura, é narrativa. O livro é personagem protagonista da aventura poética e amorosa de um narrador enlutado que por meio da análise do livro homônimo da amante tenta conhecê-la e conhecer-se em seu Diário, ensaio sem título; e de um leitor que buscando na leitura de um livro inicial homônimo e verificando por meio de uma série de peripécias as alterações nos títulos, busca também a leitora ideal para compartilhar o mesmo leito.

O livro personagem nos dois romances é caracterizado como um livro de artista – escultura feita de livros, páginas, cadernos soltos, e outros materiais que modelam imagens de livros. Ao cunhar o termo ‘livro de artista’ não designo uma linha teórica, ou estudo analítico deste tema gerador do livro de Paulo Silveira (2001), *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, onde o autor examina a nomeação *livro de artista* a partir dos textos de alguns dos pesquisadores especializados nesta área e da leitura crítica das esculturas e instalações de vários artistas. Trata-se aqui do modo singular de Osman e Calvino compor seus personagens como os quadros de Arcimboldo, as cabeças compostas de Hermelinda: a mulher feita de mulheres, a cidade por cidades, o livro, livros.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* o narrador escreve um ensaio sob o signo bicéfalo da mulher amada e seu livro ainda inédito. O livro de Julia aparece montado, fragmentado nos resumos e nas citações, com ou sem a paginação e as aspas. Sua leitura é repleta de teóricos universitários, filósofos e romancistas, além de acompanhar as notícias de jornais relacionados à temática da personagem de Julia, Maria da França. É como se um romancista, por milagre, levasse-nos a ver a sua personagem em carne e osso, agindo – a personagem, não o ser perecível no qual fora moldada.

Resumir o livro de Julia é o primeiro passo no plano de leitura do narrador. Na página 10 sob a entrada 19 de julho, o professor mostra-se afinado com as teorias literárias sobre o enredo. Se para o senso comum o romance é a história, os fatos, a teoria desde os formalistas distingue a fábula, o que é dito, da intriga, como é dito. Por isso o resumo é considerado *Prática superficial, difunde e reanima a idéia corrente segundo a qual a história é o romance, não um de seus aspectos, dos que menos ilustram a arte de narrar.*

Durante a exposição da primeira etapa de seu ensaio diário, o narrador confessa sua apreensão no ato de resumir: *Perder-se-ão no meu resumo a movimentação e o tom do original.* (p.19) *Como nos engana, em sua pobreza, o resumo – um tanto frio ou monótono – do enredo!* (p.39) *(Deve-se ainda notar que o resumo apresentado neste ensaio (?) deixa*

de lado as numerosas e vivas descrições do romance) (p.55) Ao mesmo tempo que perde a movimentação, o tom do original, as numerosas e vivas descrições, o narrador admite que não fará um resumo linear. Acompanhando os eventos que envolvem a peregrinação de Maria de França, dosa os fatos, altera sua cronologia, na medida em que for exigido pelo seu estudo.

O resumo é transformado em sumo essencial, súmula do texto, simulação para caracterizar o livro real, o de Osman Lins. Ao optar por uma narrativa com vários planos de narração, e um narrador resumindo o romance lido dada sua condição de expatriado, manuscrito não publicado, o autor elabora estratégia didática, ética com a leitura e o leitor que muitas vezes desconsidera o ato de dispor os eventos e a linguagem laborada, escritura literária em sua especificidade; e também o compromisso com as experimentações estéticas próprio da poética contemporânea do simulacro e da *mise-en-abîme*.

Para Baudrillard (1998), *a era da simulação inicia-se com uma liquidação de todos os referenciais* questionando as relações e in-diferenças entre ‘real’ e ‘imaginário’. Liquidação, acerto de contas, ancorada na tradição literária, nas rupturas e segregações: mantém o nexos deslocando sentidos. A *mise-en-abîme* é, objeto de estudo de Dallenbach, o redobramento especular na narrativa, o romance dentro do romance, estrutura complexa e abissal, dobra crítica. Esta multiplicidade de nuances é sensibilidade medida, há no texto um vazio solerte, a memória nos dedos.

De 21 de junho a 14 de outubro de 1974 (pp. 11-39) as entradas do diário alternam a narração do resumo, os percursos da leitura do narrador, entre confissão e estudo. As citações com aspas, sem aspas, em itálico, são sinalizações gráficas do texto, estrada a ser percorrida. Na página 11, por exemplo, aparece em itálico *dependemos de coisas que nos são alheias e que não podemos dominar*, reflexão de Maria de França ao observar as transformações da roupa suja lavada pelas mãos de sua mãe, associada ao modo alheio do tempo conduzir as lavouras, o nexos entre as mãos do lavrador e as nuvens e posteriormente a leitura quiromântica do livro.

Cito em itálico o texto citado em itálico. Complexa tarefa para um analista de discurso encontrar n’*A rainha* os donos das vozes, os diálogos em segunda mão. No livro *O trabalho de citação* (1996) Compagnon nos conduz em seu labiríntico raciocínio questionador: a pós-modernidade nomeou intertextualidade, fenômeno contínuo na arte da escrita, mas ao indiciar sua preexistência, põe em cheque um antigo problemas da filosofia da linguagem, nomear é dar fôlego, pressão ativa no pulmão dos objetos, ou fazer sucumbi-los asfixiados por seus rótulos?

- Tome tento, menina. Alguém aqui na casa quer arrasar com a tua vida. (p.13)

Maria escuta a voz do espírito de luz a noite espreitada por um peixe gigante num ausente aquário em baixo de sua cama. A voz é transcrita intacta. Cito-a sem aspas, texto do narrador? Teria ele absorvido o discurso dos personagens e estabelecido sua órbita em Maria? As possibilidades de análises guiam esta dissertação (?), tenho entre os dedos uma cartilagem não flexível, pedaços de répteis: língua dúbia, escreve e distende o verbo.

A segunda parte do ensaio, a análise crítica das concepções romanescas de Julia, contém a narrativa do processo de leitura do narrador, suas interpretações, analogias, pesquisas e descobertas. A citação aparece tanto para validar seu estudo, no caso de teóricos da literatura, como para aprofundar o leitor na textura do romance anteriormente resumido, o narrador confia *ao leitor o próprio texto, prova acima de todas fidedigna* (p.151). As citações comprovam a variedade lingüística presente no romance: as letras de canções populares (pp.88, 89), a linguagem de loucura (p.102), o léxico jurídico e burocrático (pp.91-93), a invasão holandesa (pp.124-127), o discurso do espantinho (p.151). Até mesmo a linguagem vulgar na fala dos personagens mostra como *muitas citações banais no contexto original, transplantados para o romance, tecido mais completo e conotativo, sofrem uma espécie de transmutação, afetadas por tudo que as rodeia, tornando-se quase irreconhecíveis* (p.96)

Em *Se um viajante numa noite de inverno*, o personagem Leitor inicia a leitura de um livro homônimo que se desfaz e se completa em 10 *incipits* e 12 entrecapítulos, *la cornice*, a moldura das narrativas. Segundo Domenico Scarpa (1999, 225), este livro é um romance *à tiroirs*, assim batizado por André Gide pela multiplicação em série de microrromances: *il libro ci racconta che sta raccontando e il modo di raccontare*. Trata-se da narração de um escritor em crise, de identidade e criação literárias, Sillas Flannery, que ao desejar escrever a leitura dos livros da leitora observada de sua varanda, imagina um livro feito só de incípios com um personagem tradutor falsário, autor de apócrifos, que enlaça as leituras do Leitor e da leitora.

No primeiro capítulo, o narrador habita o espaço do leitor, é seu cúmplice no texto. A narrativa em segunda pessoa, tu leitor, estabelece o elo na produção de um livro que se faz mediante a leitura e suas incompletudes: Pois bem você leu no jornal que foi lançado *Se um viajante numa noite de inverno*, o novo livro de Italo Calvino, que não publicava nada havia vários anos. Passou por uma livraria e comprou o volume. Fez bem. (p.13)

Se no livro de Osman o romance de Julia é exposto em resumos e citações, no livro de Calvino os incipients são lidos pelo narrador, resumo falado típico das narrativas orais. No

primeiro microromance, homônimo, o narrador conta a história de um viajante chamado ‘eu’ que desembarca com uma mala numa cidade sem nome. Lemos suas sensações de leitura, e suas imposições ao leitor, *você lê, você conhece esse ambiente*, dialoga com o leitor e o alerta para o romance armadilha. (p.19)

O personagem narrador do primeiro *incipit* na tradução brasileira está *preso numa armadilha*, no original podemos notar que se trata na verdade de uma *trappola atemporale* (p.13), armadilha atemporal. Essa é a chave da leitura deste romance no qual a senha é Zenão de Eléia. O tradutor brasileiro preferiu ocultar o termo, creio, para consolidar o projeto de tradução enquanto transcrição. Omitindo os indícios da narrativa original, o tradutor pela simplificação das frases italianas, funda o hermetismo do enredo. Incorporou as manobras do personagem tradutor falsário de *Se um viajante?* Estes romances parecem atrair para um vazio textual a quem os espreitam.

O romance de Calvino traz no título o signo da indeterminação. *Se Valéry* (*Variedades*, 1999, 114). *Se um viajante*, *se* o romance descrevesse os personagens, *se* ocultasse os cenários. Feitos de suposições, os *incipits* prendem o leitor por suas suspensões. Com um programa especial de recorrência de palavras no texto, podemos dizer que “se” aparece quase cem vezes em diferentes acepções; o mesmo acontece com o termo “talvez”, e principalmente a conjugação dos verbos no tempo condicional. Não quero cansar o leitor com estatísticas, prefiro os sentidos.

O signo da indeterminação, *própria da desordem da época* (p.84), está nos capítulos e nos microromances. Indica a presença do caos na lógica geométrica do livro. Imagem ampliada nos romances duplicados: *Numa rede de linhas que se entrelaçam* e *Numa rede de linhas que se entrecruzam*. O livro é também efeito de aparelhos óticos, de reflexos. Por isso a presença de Athanasius Kircher e Giovanni Battista della Porta, o primeiro idealizou as máquinas catóptricas, o teatro políptico com espelhos variados multiplicadores de imagens, e o segundo, mestre dos espelhos da natureza e da fotografia. (pp.166-169)

Em *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, o romance é lido pela leitura-tradução do professor Uzzi-Tuzii do DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS BOTNO-ÚGRICAS. Entre as questões em torno do problema da estratificação das humanidades na Universidade, da tradução de uma língua morta, da autoria e territorialização da literatura, nos deparamos novamente com a indeterminação dos livros sem seqüência. O romance lido, na voz do professor, ganha outro tom e sentido, há em sua leitura o desejo passional de possuir o livro: – *Não me perguntem onde está a seqüência deste livro! É um grito*

agudo que parte de um ponto impreciso entre as estantes – todos os livros continuam além... p.77

Além é uma palavra-valise: mala presente no primeiro *incipit*. Acolhe sentidos dissimétricos, apertados, enredados por elásticos que possibilitam a mobilidade. Assemelha-se à expressão *o lado de lá* (p.186) de *A rainha*, por provocar uma espécie de desnorteio analítico. *Além, lá*, é a transcendência do texto, no tempo e no espaço, pela leitura e produção literária, pela imaginação crítica que impulsiona as invisíveis vozes fabricadas, fantasmas textuais, a ânsia de encontrar soluções para os personagens, de invadir a realidade do livro e *pertensê-lo*. É também metáfora da função do escritor, fincar profundas vergas e - este maleável fio de metal deixou, pelos romanos, significado náutico, mastro para bandeiras – auxiliar no trabalho das velas, amenizando pelo simbólico, brasões diversos, o traçado variado dos ventos.

O processo de falsificação dos livros, *uma vez iniciado, não pára mais* (p.216). As peripécias envolvendo os livros falsificados, enredo elaborado por Flannery em seu Diário de crise, apresentam novos personagens e cenários: os soldados da APO – os piratas, ladrões de manuscritos apócrifos (p.119); a Agencia Mercurio & as Musas, especializada na exploração publicitária de obras literárias e filosóficas (124). Irnério, o não-leitor, produtor de livros de artista, Ermes Marana, o tradutor falsário, o velho índio pai das histórias numa tribo da América do sul, e Cavadagna, o editor. São, como diz o ensaísta no livro de Osman, dos personagens de Julia Marquesim Enone, a *gentama* do romance. As personagens de papel que participam com o enredo das manobras de simulação na realidade textual.

É no ancoradouro, a biblioteca, que Leitor busca os livros inconclusos, todos ausentes, emprestados, perdidos nos labirintos das estantes, na oficina para encadernar. A força da leitura na imagem do vazio, das lacunas dos textos, dos cadernos rasgados, das páginas em branco e repetidas. Os dez livros fictícios unidos em composição textual são também narrativa, o início de outro romance, livro feito de títulos, também este procurado, oculto, ato último que conduz ao sim do altar: *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.* (p.261)

A ficcionalização dos livros apresentada nesta dissertação proporciona várias reflexões sobre o gênero romanesco. A folha de rosto devido às normas da ABNT os apresentam sob o rótulo de Romance, e são de fato, ensaios romanescos nos quais prevalece o imaginário. Seus conteúdos alargam-se em diversas tipologias e hibridismos. Ensaio, Diário, Conto, Crítica e Teoria literária, despidos de suas funções primeiras surgem transvestidos em outras áureas, são criações verbais, composições narrativas. Sobre isto, José Paulo Paes no artigo *O mundo sem aspas* escreve: *A metalinguagem deixa de ser uma instância autônoma de interpretação e julgamento do texto ficcional para ser, ancilarmente, mero veículo seu. Pois quer se fale de romance-ensaio ou ensaio-romance, a tônica vai sempre recair em 'romance'.* (*Transleituras*, p.34)

Quanto se tem escrito sobre o tema! Que ardor, nas discussões sobre o absurdo das classificações dogmáticas. De Platão, Aristóteles, Horácio, com os tratados clássicos (triângulo perfeito: drama, épica e lírica) ao início da ruptura com os românticos do *Sturm und Drang*, início do processo de miscigenação verbal, assumido pelos modernos sempre em busca de novas formas de experimentação. Victor Hugo, Brunetière, Bergson, Croce, Wolfgang Kayser, Emil Staiger, Lukacs, Ingarden, Frye, Jakobson, Genette, Todorov. Impossível e inoportuno nomear todos vós, investigadores do que se convencionou denominar Gêneros literários.

Em Antoine Compagnon, *Modernité et violation des genres*, o gênero passa de termo valorativo de classificação das obras para funcionar como *um esquema de recepção, uma competência do leitor*. A cooperação entre autor e intérprete faz de cada execução uma obra nova: *Le système des genres est une institution sociale et idéologique: c'est un système de valeurs et de normes. Ce système est lié à la définition, ou à la non-définition, de la littérature aujourd'hui*. Para Barthes, citado por Compagnon, o texto, escritura, é adversário do gênero, é contra toda etiqueta de romance, poesia ou ensaio. Em 1887 Maupassant (citado em Curtius, 1996) já escrevia: *O crítico que depois de Lescaut, Dom Quixote, Ligações perigosas (...) ainda ousar escrever: 'Isto é romance, isto não é', parece-me uma pessoa dotada de uma perspicácia que lembra muito a incompetência*.

Yves Reuter (1996) no livro *Introdução à análise do romance* desfaz a idéia de uma história progressiva do romance cujo ápice é o pós-moderno. Cada época inventa pesos e medidas para estabelecer cânones. O termo *romanzo*, latim vulgar, sempre esteve associado à língua; sob o signo do desvio o romance se fez o gênero mais representativo da Literatura nos últimos três séculos. A inovação lingüística é ameaça, rompe os grilhões da gramática, para proteger o idioma da paralisia.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a segunda parte do plano de leitura do ensaísta é descobrir os processos de Julia na criação de novas linguagens. A opção do narrador por escrever um ensaio literário em formato de Diário é o primeiro desvio dos gêneros, torna o diário impessoal e o ensaio confessional. *Se um viajante numa noite de inverno* alterna-se em contos, narrativas curtas transformadas em inícios de romances, e o ensaio analítico por meio dos livros lidos, interpretação e direcionamento da intrincada rede de relações envolvendo os personagens. Os dois narradores realizam um ensaísmo à Montaigne (*Dos Livros*, 193), omitem nas citações os nomes de autores, expõem referências errôneas, uma fina ironia contra os caçadores de influências: *não posso assegurar com exatidão minhas citações (...) quero que os críticos dêem um piparote nas ventas de Plutarco pensando dar nas minhas e que insultem Sêneca de passagem.*

As inovações no entanto são sempre medidas, o transitório imutável de Baudelaire. Na tradição literária, poesia e prosa, nos textos filosóficos e político-sociais abordando os problemas do homem moderno e a conjuntura mundial, as bagagens do leitor escritor. Julia era discreta na arte da escrita, no silêncio de sua produção encobria seus achados. *As originalidades evidentes feriam-na (...) nunca desceria a repetir caminhos feitos; se contemplava os escritos e as coisas naturais de uma perspectiva nada trivial; se não conseguia esconder sua inadequação perante o estabelecido?* (p.9) Leitor, guiado pelo narrador às estantes das novidades na livraria, procura *a novidade no não-novo e o não-novo na novidade (...)* *Você espera encontrar sempre a novidade verdadeira, que tendo sido novidade uma vez continue a sê-lo para sempre.* (p.14,15)

Os componentes do romance geralmente denominados pela teoria literária, enredo, ponto de vista, personagens, tempo e espaço contêm várias classificações. Não me prenderei a termos preestabelecidos, não creditarei à Teoria o que a literatura nos oferta sem nomear. Os dois romances não abdicam o enredo. Há, como vimos, tentativas de resumi-los mas apresentam-se sempre alterados e fugidios, combinados pelo olhar e experiências de outros leitores. *A Rainha*, porque mimetiza e ironiza a teoria literária, classifica o enredo do romance de Julia como *efeito reverso* (p.40), os eventos não são apresentados numa seqüência linear dando a impressão falsa de não haver conexão uns com os outros. *O Viajante* não apresenta diretamente classificações, elas aparecem criptografadas nos incipits. Vemos em *Ao redor de uma cova vazia* o narrador afirmar *O relato acerta o passo pela marcha lenta dos cascos ferrados ao longo dos caminhos escarpados* (p.228). Ambos, glosa de si mesmos, instauram uma auto-suficiência que os libertam dos cárceres das críticas literárias estéreis.

O Ponto de vista no romance de Julia é analisado nas páginas 66 a 70. O ensaísta opta, na variada cadeia de nomeação dada por diversos teóricos literários e estetas, pela sugestão de Diderot, romancista e crítico literário, denominada *dispositivo de mediação*. A idéia é mais complexa e exata, pois não se trata de um ponto observador ou observado, antes de um mecanismo que rege a narrativa graduado com leis que não se repetem e ecoam em vários níveis. A enunciação é confessadamente imaginária, seu discurso é falso, irreal, fabricado (...) admite ser um conto e só. Mais uma vez a análise do ensaísta em relação ao narrador do romance de Julia, Maria de França, foi claramente aproveitada ao escrever o ensaio romanceado. O ensaísta em diversos momentos assume-se personagem, pequena peça na imaginária engrenagem romanesca.

O romance de Calvino usa uma técnica narrativa que substitui o tradicional narrador em terceira pessoa pela incomum presença da segunda pessoa, tu, o leitor. O narrador demonstra uma onisciência em abismo, especular. Você é o narrador, diz Elena Urgnani (*Your Narrator*, 1999): um jogo de esconde-esconde com o leitor que afasta a impessoalidade do narrador e enfatiza sua presença dobrada. Há o leitor implícito do romance real *Se um Viajante numa Noite de Inverno*, e o outro, Leitor, personagem, leitor dos romances de Silas Flannery e das falsificações de Marana. Leitor é enviado continuamente à suspensão da leitura, e o leitor real é empurrado para dentro do livro, é convidado a se olhar, e vendo como se olha lança-se novamente fora do romance.

A Rainha dos Cárceres da Grécia é apresentada como personagem, livro composto de livros. A caracterização de seus personagens é tema para várias dissertações, poderia em seus detalhes e astúcias preencher centenas de páginas. Só o espantalho é composto de 27 personagens, e vários nomes. Ele pode ser lido como metáfora para o trabalho de construção das personas verbais em Osman Lins, feito de retalhos e palavras miçangas, foge à pura carnalidade, são feitos de novos materiais.

O ensaísta de *A Rainha* registra em seu diário nas entradas *6 e 7 de outubro (pp.28-31)* a sua pesquisa na Biblioteca Municipal sobre a onomástica dos personagens de Julia. Para o personagem Rônfilo Rivaldo encontra Ronphile um famoso quiromante do século XVII. Para Nicolau Pompeu, entre os séculos XIV e XV, um indivíduo letrado, vidente e viajante, guia astral dos reis. Também Belo Papagaio tinha um predecessor quiromante e contador das histórias de suas aventuras, Pretty Parrot O. Estes achados conduzem o narrador a concluir que o objetivo de Júlia *não era recriar personagens legendárias, mas, lançando mão de pistas onomásticas, preparar uma espécie de inscrição cifrada, que, descoberta, ampliase os horizontes da obra.*

Também em *Se um viajante numa noite de inverno*, quando o narrador diz como os personagens são caracterizados, está caracterizando-os. Eles são construídos verbalmente pela leitura. Cada incipit possui uma multidão particular, anônimos ou não são modelados ao estilo de suas narrativas. O personagem do primeiro e homônimo livro é significativo e uma das chaves de leituras para a construção dos personagens verbais de Calvino. Um viajante ‘Eu’ desconhecido, o mais impessoal dos pronomes porque *tanto para o autor como para o leitor consiste o risco de identificar-se comigo (p.23)*. Autor e leitor, investem um pouco de si neste eu, personagem sugador e concentrador da dupla instância do texto.

A caracterização de Ludmilla é feita através da leitura de sua casa (pp.146-151). Os personagens se multiplicam em sócias nas máquinas catóptricas da história dobrada *Numa rede de linhas que se entrecruzam* (p.167). Sheila-Ingrid-Corinne-Gertrude-Alfonsina personagem que se descasca no capítulo 9, como Marana, Hermes camuflante, são exemplos de experimentação no campo da construção dos personagens. Sobre isso nos diz Maria Lúcia de Rezende Chaves (2001,220), autora conhecida pelo impulso e chuva de descobrir novos leitores de Calvino, ela traz em si o nome de seu ofertante: *O personagem repolho-cebola que é Sheila-Alfonsina, que é o falsário Marana ... parece nos apontar uma estética grelhada por repetições que terminam por revelar uma certa impossibilidade de repetição do mesmo*.

Esta experimentação metalinguística, modo verbal de apresentar o enredo, construir o narrador, os personagens, não exclui o fora, o contexto histórico. Na Rainha, é visível o compromisso com as questões sociais e históricas: a anti-heróina é da classe pobre e marginalizada pela loucura, e um dos enfoques do livro de Júlia é a invasão dos holandeses em Pernambuco. No Viajante, em sua fragmentação, a História é retratada pela apresentação do cenário contemporâneo do escritor e suas lutas.

As questões de autoria, espaço e tempo se entrelaçam. Ao leitor cabe concatenar os assuntos não linearmente abordados. O diário, parte confessional, refaz frases anteriores, amplia detalhes que, criptografados, ocultos em sua inexistência, foram suprimidos no embate seletivo, luta e sobrevivência das palavras. Não são as mais fortes que prevalecem, a escrita é sob falência, não há vocábulo superior no reino da linguagem. Da evolução darwiniana nas espécies humanas, revogada pela física e biologia contemporâneas, à entropia, o desgaste. O quedar das palavras em sua insuficiência, nietzscheana vontade de poder.

O prazo final para a entrega da dissertação se encerra, sinto uma angustiante claustrofobia textual. Se os claustros de conventos são arquitetados para promover um afastamento das coisas mundanas, arcos e grades aparados por uma terra menos profana, e a elevação divina, a ausência de teto oculta obstáculos visando o diálogo; o claustro verbal, cadeias invisíveis, dilacera tendões, a mão ressequida não mimetiza nem mesmo o gesto da prece.

É um período particular no processo de escrever a dissertação, um intermezzo. A simbologia do três me inquieta. Eu, que culturalmente não credito a este número um significado divinizante, trino. Que seja ao menos um gorjeio, um suave canto de vozes entrelaçadas. Eu, Osman e Calvino – minha dissertação sobre suas obras. Ensejo de lidar, no que segue, com o tema da autoria. Mas temo ser um latão que ressoa, um grito oscilante, sentido sem alcance.

Esclareço então duas escolhas estilísticas para este texto: a ausência das notas de rodapé e a tentativa de dispersar em seus prováveis quatro capítulos a quinta proposta de dissertação, a comparação entre a escritura ensaística dos autores escolhidos. A primeira é de uma sutil transgressão. Não me agrada hierarquias na página. Não me é visualmente, e a página como imagem diz isso, bem, pisar, rebaixar, ao pé, notas sobre as citações, ou acrescentar detalhes que podem conviver simultaneamente na disposição já hierárquica e linear da configuração atual das páginas do computador ocidental. A segunda exige um trabalho maior, paralelismo mais explícito. Os valores teóricos de Osman e Calvino são na realidade a fundamentação desta análise, estão de fato presentes e relacionados à leitura dos romances. Na conclusão, um olhar sobre o projeto literário dos autores possibilitará como nas experiências químicas, depois de pronta a substância homogênea, reconstituir a seus postos, mesmo que não mais intactos, as especificidades dos componentes.

Ontem terminei a leitura e o fichamento da bibliografia para este capítulo. Um árduo trabalho de copista, seleciono retalhos para minha próxima vestimenta. Tenho a intenção de escrever a relação entre as concepções de Osman e Calvino sobre a autoria, a multiplicação dos eus narrativos, e expor como elas surgem nos romances por meio da ficcionalização do autor. Tais questões envolvem também as de espaço e tempo, ausências do capítulo anterior. Caminho escritura, mão de duas vias, sentidos deslocáveis, entre o trabalho, rigor geométrico, e a paixão, amálgama maleável.

- III -

Le sujet d'un poème lui est aussi étranger et aussi important que l'est à un homme, son nom. - Valéry

Os resquícios de vida fixos na página literária incitam debates acirrados. Para o escritor, às vezes, diversas inconveniências. A mais óbvia é a confusão feita pelo leitor comum, entre autor e narrador, geralmente relatada e ironizada pelo próprio escritor, em conferências. No entanto, a mais perigosa, porque discreta, é o desvio de atenção, por parte da crítica literária, do trabalho textual, sempre em processo no escritor e nos leitores, para um fato demarcado pela finitude da existência.

No primeiro caso, a angústia do escritor é encoberta por melancólica ironia. Contar tais experiências em palestras é expor um fracasso particular: não o de não ter conseguido um distanciamento de si ou de seu contexto social, suspensão impraticável. Fracasso: não conseguir o distanciamento do outro, do leitor. Escreveu seu leitor a sua imagem e assim permitiu a transferência direta, o espelho. Transformado em riso, o fracasso é percurso para o êxito, êxodo. Uma peregrinação pronominal que não oblitera o indivíduo mas o faz transmigrar numa metempsicose escritural.

No que diz respeito à crítica literária biográfica, mascarada pela aparente neutralidade do discurso científico, não confunde autor e narrador, estabelece categorias exegéticas, instâncias narrativas e até o inconsciente textual. Aparelhada com instrumentos da Psicanálise embarca numa viagem à biografia do texto e não do autor. Encargo sutil desta crítica: não conduz o escritor à gênese da criação literária, retorno improvável ao que não foi apenas vida mas instantes textos.

O aspecto biográfico na obra pode ser ilustrado pela metáfora bíblica em relação à presença de Jesus nos últimos dias. A palavra 'grega' para presença é *pa·rou·sí·a* (significa literalmente *estar ao lado de*) em oposição a *a·pou·sí·a* (ausência). O apóstolo Paulo em carta aos Coríntios nos dá exemplos do contraste entre as situações de presença e ausência, a condensação e troca de sentidos destas palavras. O léxico grego pode ser traduzido por presença invisível, ou de espírito, o que nos leva ao barroco termo *presença ausente*. Tal interpretação se contradiz às concepções dogmáticas que ultrapassam o significado literário, vale como imagem, presença invisível do escritor em sua obra, uma ausência presente, permeada por um rastro ao qual nossos pés não conseguem superpor. Rastro de animal que expõe a passagem anterior mas não garante a caça.

O escritor constrói sua obra com seu acervo particular de convivências, que decerto se tornam conveniências, uma vez que transfigurados em texto, os fatos externos se interiorizam. O escritor ausente deixa em sua obra indícios de seu percurso, a historicidade – tênue fio, conciso elo. Mas alça o vôo, há um desejo latente, no cantinho do ego, de fazer uma obra maior. Ser limitado temporal e espacialmente o constrange. Ser inferior a uma página, com tempo de vida milenar, o induz a buscar fórmulas para vida eterna. Assim, morrendo o escritor nasce o autor.

Ernesto Sábato, em *O Escritor e seus fantasmas*, afirma que a *maldita intervenção do autor* faz com que a árvore pintada por Van Gogh seja sua alma. O texto de Sábato é um exemplo de como esta confusão é um dos fantasmas do escritor. O desejo de despersonalizar-se é fruto da consciência moderna do escritor, movido pela imaginação crítica, sabe-se fingidor. Há de fato a invenção da autoria: alguns homens foram criados pela comunidade leitora, ausentes como pessoas, para permanecerem autores. Homero pode não ter existido, não há registros ou documentos, mas é a referência grega no conceito de autor; Isidore Ducasse, o homem existiu, apesar da pouca biografia, camuflou sua vida em texto a ponto de suspender seu nome.

Um texto do passado como a *Odisséia* – obra influente na literatura ocidental, perdendo apenas para a Bíblia – não foi assinado, punho de um escritor. Não existindo prova da presença de Homero homem, ergue-se o mito: na ausência de um feitor da obra, nasce o autor, cujo nome Homero, grandioso pela sobriedade, garante a apropriação do território. Um texto moderno, *Cantos de Maldoror*, possui firma não reconhecida. Isidore Ducasse fez-se ausente por duas maneiras: primeiro atribuiu sua futura permanência ao pseudônimo Conde de Lautréamont, fazendo de sua existência uma escritura; depois eliminou os elos com o mundo dos vivos pelo suicídio, que é o temor à impossibilidade de morrer. Tudo que se possa dizer da vida destes escritores tende à ficção, à vida feita linguagem. O trabalho de criação atingiu um nível extra página a ponto de documentos existentes ou não se tornarem biografia inventada.

Na leitura do texto literário o escritor está ausente, ele deixa rastros que colaboram para a presença do autor, instância criada coletivamente mas não determinada pela finitude existencial do ser humano. O escritor morre, permanece o autor; sua voz ressoa a cada nova leitura. A obra literária é o conjunto de seus livros, atos verbais, e não de suas ações cotidianas. Os valores literários, embora fincados no humano, não possuem sua medida. Os livros são frutos de gestos coletivos e individuais, história e memória. O escritor ausente cede espaço para o autor presente, ausente o homem consolida-se a obra.

O lugar do autor na obra literária é um dos pontos centrais dos questionamentos da Teoria e Crítica literária. Compagnon (1999,48), ao traçar um histórico sobre as concepções teóricas em relação ao autor identifica os formalistas russos, 1917, como os pioneiros a instituir – herança de Platão, o autor enquanto bode expiatório, expulsos da cidade – a exclusão do homem no texto. A Teoria com base científica visava eliminar dos estudos literários a Psicologia e a História. José Augusto Mourão, no entanto, em *A poética do hipertexto* (2001) destaca a expressão *exit author* de J. Warren Beach, 1932, década da Nova Crítica americana, como a mais concentrada em eliminar a autoridade do escritor sobre seu texto. O papel tradicionalmente atribuído ao autor é recusado, mesmo reinando o ‘há vida após a morte’, uma vez que não se trata de morte literal: dissociação do escritor, sua vida, com a obra nomeada.

A Teoria da Literatura apresentava novas terminologias, no formalismo russo a literariedade, o conjunto de traços específicos do fato literário; a Nova Crítica apostava na leitura imanente, o *close reading*. Dois de seus teóricos principais, os poetas T. S. Eliot e Ezra Pound, insistiam em não atender para a leitura do poeta mas para a da poesia, devido à *falência da intenção*. Ambas aboliam a historicidade e a biografia numa briga intensa contra o impressionismo na análise literária. O confronto mais famoso e explícito é o de Proust *Contra Sainte Beuve*, livro luta em oposição ao *retrato literário* das leituras biográficas da crítica impressionista.

No estruturalismo, com as devidas diferenças, sabendo que os próprios teóricos não encerravam seus métodos, antes eram dogmatizados pela crítica universitária, Barthes, com *A Morte do Autor* (1968), e Foucault, *O que é um autor* (1969), anunciaram num símile epitáfio o mesmo funeral. José A. Mourão diz que na semiótica, a palavra autor foi substituída por sujeito, instância textual e cita as concepções de Kristeva "*o sujeito nunca existe. O sujeito é apenas o processo significante e surge apenas como uma prática significante*" (Kristeva, 1984, p. 215). O dialogismo de Bakhtin, recuperado nos textos medievais, é uma forma de morte do autor às avessas, pela multiplicação.

Autor (do latim auctor), para Mourão, refere-se a *alguém que dá origem ou promove e não uma pessoa cuja palavra se tornou canônica*. A modernidade o ressemantiza - não a autoridade, o cânone rígido, e quase divino – por subverter as regras cristalizadas da centralização num nome. Centro agora giratório, eixa o universo literário em movimento, deslocando-se. O nome do autor abre à tradição a intervenção do presente e a atualização das formas. Sinaliza uma diferença, um princípio atômico de interpretação particular e intransitiva.

Compagnon apresenta uma leitura crítica das idéias em torno da autoria. Depois de expor e historicizar as concepções de Barthes, Benveniste e Foucault sobre a morte do autor ele elabora uma indagação pertinente porque questiona todo um consenso teórico da primeira metade do século XX com as teorias dos formalistas e da nova crítica até as da década de setenta. Matar o autor e transferir seu poder, sua autoridade centralizadora, para outras vozes marginalizadas poderia ser apenas uma instintiva troca de bastões: *É certo que a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto, a promoção do leitor e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas, por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard.*(p.52)

A natureza das relações de intenção e de interpretação é o ponto a ser esclarecido. O sentido, a interpretação da obra, esteve por muito tempo associado à intenção do autor. Muitas vezes, como no caso da nova crítica, representou a inimiga principal a ser eliminada contra a sobriedade do cientificismo. Para Compagnon, a tese antintencionalista está baseada numa idéia simplista de intenção, enquanto premeditação, objetivo. Mas *Intentar dizer alguma coisa, querer dizer não é premeditar dizer alguma coisa.* (p.91), o poema, construído com minúcia ou ao acaso, tem suas palavras escolhidas imantadas pelo desejo de esboçar imagens, atingir, conquistar sentidos. *A intenção não é o objetivo e sim o sentido intentado.* (p.92) À revelia de muitas teorias, Compagnon compreende a atividade intencional associada à análise literária. Atividade intencional significa *as idéias de que as palavras em questão querem dizer alguma coisa*, e tal leitura é possível por meio da interpretação das repetições e diferenças ilustradas no método das passagens paralelas: *quando uma passagem de um texto apresenta problema por sua dificuldade, sua obscuridade ou sua ambigüidade, procuramos uma passagem paralela, no mesmo texto ou num outro texto a fim de esclarecer o sentido da passagem problemática.*(p. 68)

Negar a intenção do autor seria um erro porque resultaria na atribuição de intenções ao leitor, à escritura ou ao sujeito da enunciação. Entender a intenção relacionada ao desejo, feito de falácias, nos conduz a manter uma postura crítica diante deste problema, geralmente confundido com biografismos, ideologias, partidarismos, vida, existência finita pela biologia humana, referencial do escritor; e nos afasta do positivismo no impressionismo, individualista e hierárquico, dando a autoridade sobre o sentido do texto ao escritor. Compagnon conclui: *Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória*

jamais se limitou à procura do sentindo de umas ou de outras. Ainda uma vez trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente. (p.95,96)

O tema da autoria está presente em diversos ensaios de Osman Lins, modo particular de experimentar, combinar, soluções narrativas. Odalice de Castro Silva (*A obra de arte e seu intérprete*, 2000,62) aponta um ideário humanista nas noções teóricas de Osman sobre o autor, não mais definido e cristalizado porém com um lugar garantido na obra: *As obras de Osman Lins, Do Ideal e da glória, Guerra sem testemunhas e Evangelho na taba, estão centralizadas na figura do escritor enquanto criador (numa figuração humana e cósmica), na luta pela afirmação e defesa de uma autoria, de forma concreta e enfática.* Castro Silva ainda destaca, veremos em nossa leitura, *A Rainha dos Cárceres da Grécia como o exemplo da experimentação ficcional desse ideário.*

Osman não se deixou cegar pelas idéias totalizantes de certa vertente estruturalista protegida pela égide da impessoalidade na obra de arte, aparente sebe; muito menos, pelo rigor com que dirigia sua escrita, permitiu as facilidades biográficas e da inspiração; antes orientou sua bússola milenar – a tradição literária - direcionando seu arsenal crítico para os valores humanos, éticos e estéticos, validando assim o lugar do homem na escritura. Posto para sombras efêmeras, cabaceiro de Jonas: duplo movimento, cria um espaço de aconchego para calamidades individuais, e fomenta o verme para eliminar com a árvore, o eu já externo, exposto ao abrasador sol coletivo.

O ensaio romanceado *Guerra sem Testemunhas* está centrado na figura do escritor e suas relações com a obra. Dissertação de mestrado assinada por Osman Lins na qual apresenta suas concepções pela voz múltipla de Willy Mompou, o escritor personagem, enredado num monólogo polivocal. O ponto de vista, quem fala no texto, é o eixo móvel, de suas colocações: *obra e autor mutáveis em si mesmos, sempre em mudança também as linhas entre ambos. Mutáveis um e outro, ligados por gêneros de relações que se alteram através de todas as fases da obra, continuam a deslocar-se, mesmo após concluída, as linhas entre ambos. A obra e o escritor: um móvel. (p.48)*

A obra é vista como a expressão mais íntima de um indivíduo, resultado de uma guerra em várias frentes. Intimidade, no entanto, não significa espontaneísmo, é fabricar linguagens, lampejos da fricção entre as palavras, empreendimento. A expressão engloba no signo, opostos, subjetividade dos pensamentos e razão matemática, movida pela imaginação crítica – seleção, invenção e intervenção de imagens, palavra feita discurso – elogio ao trabalho manual. O artífice do texto possui no punho flexível, 8 ossos, repleto de

veias e articulações, mão e lápis, diversidade e harmonia. O limite no giro da mão, compasso nos dedos, não completa círculo. O escritor mimetiza tal abertura possibilitando o fluxo de experiências: a espiral é essa linha sinuosa, elidida, sem marcas e fronteiras.

O narrador de *Guerra sem testemunhas* narra no capítulo 9 um debate entre Willy Mompou e gramáticos de seu tempo sobre as regras da língua. Os professores, presos a gramática normativa tradicional, são indiferentes e nutrem uma fobia pelos escritores vivos. As inovações lingüísticas são consideradas erros, descaso gramatical. As perguntas sobre questões etimológicas e análise sintática do texto literário são recusadas por W.M. que é acusado de não conhecer a língua materna.

A questão do estilo, do latim *stilus*, instrumento pontiagudo de osso ou metal, com que os antigos escreviam em tábuas enceradas, as marcas pessoais do escritor na obra, está intrinsecamente relacionado ao problema da autoria. A língua é prova primeira da individualidade do autor, é por ela, por sua mobilidade escrita e falada que ele constrói imagens poéticas. Prova: atestação e experimento. Willy Mompou apresenta sua concepção de língua associada ao compromisso do escritor com a linguagem: bússola, ponte com a tradição, e aventura, a exploração apaixonada e rigorosa de suas virtualidades. O problema da forma associa-se à concepção de mundo do autor, por isso sua produção narrativa *Tendia a compartilhar, fundir, entrelaçar, fazendo transitar entre muitos, de modo sistemático, aquele testemunho que, via de regra, é exclusivo de um observador definido ou oculto, nomeado ou não.* (p.174)

A reflexão de W. M. é confissão, diz respeito a sua escolha da narrativa em primeira pessoa, *a mais pessoal das pessoas gramaticais. A mais susceptível de sofrer, sob o uso constante, insistente, uma inversão. À força de ser repetido, sucessivamente, sempre deslocado, sempre substituído em seu invólucro, o eu acabava escapando ao próprio centro, impessoalizando-se, abstratizando-se.* (p.175) A diluição do eu como processo de criação não exclui as diferenças e especificidades das vozes da narrativa. Esta variedade de presenças distintas e às vezes antagônicas contribui *para destruir a força do pronome em que todas se exprimiam, dissolução que não podia ser excluída de sua confidência.* (p.175)

Enquanto confissão, o escritor escreve-se e também é escrito, sujeito *escritural*. O sujeito da escritura e a pessoa do escritor são como siameses cegos, fundidos e inscientes da plenitude um do outro. Neles o sangue é recíproco, um sente, ou indicia, as experiências do outro. O eu fragmentado instaura deste modo, um mundo flutuante, com sucessivos centros de gravidade, inclusive o leitor que na indeterminação contempla as realidades do texto. Concepções de mundo e arte medieval: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e

multiplicidade. É, de fato, a fase *córica* do romance: *mas poderosa que nenhuma outra em suas ressonâncias e em possibilidades romanescas, por significar uma abertura e não um enclausuramento.* (p.212)

Não gostaria de assinar essa obra (1979,236), diz Osman Lins sobre A Rainha, *trata-se de uma obra onde o problema da autoria é muito especial.* O intrincado projeto da construção do ponto de vista esclarece a preocupação de Osman. O romance pode ser lido em dois planos, dobradiça: o narrador do Diário, inominável, acometido de crises de cegueira, esquece seu nome, deixa-se invadir e invade a realidade do escritor real; a narradora Maria de França, do livro de Julia, é um eu ubíquo, justificado por sua loucura, que segundo a leitura do ensaísta compartilha uma parte da biografia de sua criadora. Dobra flexível, a voz de Maria, eco das convicções do autor; o discurso do ensaísta, o de Julia e seus personagens: um coro ritmado de vozes alternadas.

O professor de ciências naturais discute o projeto de escrever um ensaio sobre livro inédito com A. B, autoria cindida pelo uso das iniciais, docente universitário, que o adverte sobre a existência de um lado negativo no fato de conhecer fisicamente a autora do texto analisado: *O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros.(p.4)* Com um discurso pleno de ambigüidade o ensaísta cita o teórico Bruno Molisani e suas teorias de *Não levar em conta o nome do autor para evitar reações estereotipadas de admiração e confiança.* Nomear um teórico, expor sua autoridade é sinal de fina ironia, forma sutil e perversa de crítica, as cócegas, olhos fechados, debilitam o sentido da visão: *Assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?(p.5)*

Mesmo pensando no risco de uma análise passional, o narrador demonstra senso crítico ao encarar as teorias sobre a exclusão do autor como *decreto objetivo e virtuoso mas carente de sabedoria no sentido amplo.* Esta sabedoria é a das passagens paralelas teorizada por Compagnon, *Reiteraões e mudanças podem indicar tantas coisas: como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma autoria?* (p.5) A presença medida do indivíduo na obra endossa seus esboços teóricos: quem escreve não é mais um simples nome dado por outros, sobre este rótulo constrói outra identidade, nome óleo do convívio social.

O personagem ensaísta entende a narrativa como um *acontecer verbal*, um conjunto de artimanhas escritas por um punho fictício: *Narrar supõe testemunhar – real ou falsamente – e como fazê-lo sem colocar-se num determinado ponto ou em vários? O ponto de vista é então no romance uma fatalidade: o romancista experimenta-o, disfarça-*

o, luta com ele, subverte-o, multiplica-o, apaga-o e sempre o tem de volta. (p.65) Morrer enquanto autor, poderio senhorial, não significa o total apagamento de si mesmo, está relacionado ao que Blanchot (*O livro por vir*, p.224) designou de sacração e sacrifício poético, a linguagem dá o direito à morte, à suspensão do nome.

O testemunho do narrador inclui notas biográficas sobre a autora, esparsas no tempo e na disposição do ensaio. O nascimento 6-1-1940 e a morte prematura em 27.3.73 (p.52), aos 33 anos de idade. Os detalhes da criação literária, livro escrito durante os três anos e meio de convívio mútuo entre eles (p.28,55). O escritor como profeta – há no tempo de Julia, e nos seus atos, semelhança à obra de pregação de Jesus e seu sacrifício? Na entrada 11 de novembro (pp.59-62) a história da família de Julia, o encontro de seus pais e seu marcado nascimento, a vigésima-primeira da casa. Fatos transmitidos por ela *que pode ter infundido à crônica da família algum sabor romanesco.*

A viagem feita pelo professor ao interior de Pernambuco para tentar a liberação dos direitos autorais do livro e também para conhecer a filha de Julia, e reconhecer nela traços de uma ausência, está registrada nos dias 26 de fevereiro a 11 de março (pp.110-115). Vemos transparecer a história de Julia e seu ex-marido Heleno, o relato do segundo internamento e do aborto que a deixou estéril. Uma vida confiada por etapas, diz o narrador, *nunca um relato ordenado, nada que se aproxime de uma confissão.* Os fatos no diário do ensaísta, seguem outro relógio temporal, não aparecem cronologicamente ordenados, somente nos dias seguintes, 13 de abril (pp.131-133), lemos o relato do primeiro internamento, após ter dado à luz uma filha que lhe foi subtraída.

Os fatos biográficos de Julia não são utilizados para interpretar o livro, mas provocam alguns questionamentos no ensaísta enamorado: supõem elos entre o fato de Heleno ter a mão decepada e a imagem do homem com a mão esmagada que encerra o romance; vê no perfil forte da amante, personalidade e atuação social, uma mulher do povo, representante legítima dos pobres, escritora que desempenhou com aptidão a função de falar em nome de sua classe. *Julia Marquesim Enone é o seu livro e algumas frases reveladoras. Mesmo estas podem não revelar, mas enganar, esconder.* (p.184)

A leitura do livro de Julia é para o narrador a tentativa de conhecê-la e ao mesmo tempo conhecer-se, mais uma vez a referência a Montaigne, *“sou eu quem eu retrato”, meu rosto, sim, mas de ângulo diverso e com diverso ânimo, pois desde muito (desde sempre sinto-me fugir de dentro de mim mesmo e pergunto sem respostas: “Quem sou?”* A frase de Montaigne aparece com aspas, respeitosa forma de fazer pertencer a outro um discurso, ainda mais quando o nome está consagrado na tradição literária. Outra frase

aparece com aspas: “*Quem sou?*”. O narrador, durante a viagem ao Recife no período do carnaval, lembra o capítulo três do livro lido, o período solar, e vê-se *no centro do romance, governado pelo sol* (p.104)’. É o início da apropriação e do reconhecimento do discurso do espantalho, guardião e protetor de Maria de França, do romance, de Julia.

Nas páginas 188-190, o narrador confessa infringir leis que ignora por assomar ao seu estudo o perfil da autora e continua compondo uma biografia romanceada. Registra a função exercida por sua amiga no Hospital de Alienados depois de receber alta do hospício pela segunda vez, entre 1961 e 1962. Relata sua vida no Recife, seus amigos, o encontro entre os dois o qual entende como *um desígnio qualquer, para que, num mútuo jogo de influências – existíssemos*.

O Diário do narrador é escrito um ano após a morte de Julia e registra o período de convívio com a autora, um tempo suspenso, não linear. Na descrição destes anos a parte confessional do ensaísta: as visitas da sobrinha Alcmena, os seus cuidados no período das crises de cegueira, o discurso amoroso, as leituras, o conflito profissional, as descobertas e pesquisas sobre o romance. Interessante notar na página 94 (24 janeiro) o entorpecimento no narrador causado pela escrita, seu braço adormecido, indiferente à presença física. Esquece os termos que o compõem, como se só existissem nomeados, tomados pelo decepamento da mão, imagem final do livro.

Esta sensação de esquecimento, diz o professor, aconteceu também em outubro, em relação ao seu nome. Delicado problema de identidade com que o narrador se depara: a pergunta *Quem sou?*, voz do espantalho, o perturba em crises diversas. Voltando as atenções para o mês citado percebemos nos dias 4 a 7 o relato da crise de esquecimento, quando sentia-se movente no livro de Julia, entre carnal e verbal. É, porém, em suas pesquisas onomásticas sobre Belo Papagaio, simples e pura tradução de uma alcunha famosa, *Pretty Parrot O .* que encontramos o nexa, a suspensão do nome, ponte no vazio, a ausente presença do escritor.

Que significaria este O .?, pensa o narrador em crise de identidade. Osman por meio de mensagens cifradas expõe sua presença interrogativa, nome abreviado. A descoberta me intriga, não estaria eu forçando uma interpretação, querendo com isso justificar minhas idéias de ficcionalização do autor? Temo encontrar os indícios que comprovem minha dubitativa ilação. O narrador no dia 8 de junho, p.150-152, continua a descrever suas reações ao discurso do espantalho, reconhece neste sua voz, dupla, mascarada. Desconcerta-se com expressões ininteligíveis, como por exemplo “*De onde venho, que havia? Parte-se neste L, neste L de viés, revirado L, a memória das coisas,*

vem o vento povoado de pássaros e sopra o pó do vivido para longe.” Este L de viés, descobre em pesquisa, faz referência à cartografia do Nordeste feita por Marcgrave, presença dos holandeses em Pernambuco. Segundo algumas convenções do mapa significa ‘lugar despovoado, domicilia deserta’. Mais uma vez, vejo, quero ver aqui, a presença de viés do autor: Lins revirado, espaço livre, nexos com o escritor, para habitações, gestos e discursos que imantam a memória nova.

As crises de cegueira e esquecimento provocadas pelo discurso do espantalho nos dizem muito das relações sutis envolvendo o homem e sua obra. Uma delas, a maior, cerca de um mês, relatada nos dias 8 a 10 de Julho, quando alimentado pelas vozes do texto, pela leitura de Alcmena, sente-se *solto num espaço verbal (...) acreditava-me vítima da peste e esquecera o meu nome*. Identidade alterada, o discurso do espantalho *atroador e autônomo, reboava na escuridão e houve, vejam bem, houve uma hora em que, perdendo toda a noção da minha vida anterior, eu me reconheci no meio da cidade condenada, os braços abertos, bicos de pássaros (ou do discurso?) vazando-me os olhos, vários tumores na pele e esses tumores eram ainda o discurso, doloroso e, conquanto encravado no meu corpo, intocável, fora de qualquer compreensão*. (p.154) Vejo, quero ver na crise do narrador inominável, metamorfoseado nas abreviaturas e interrogações de um O. e um L revirado, a tentativa de expurgar, do escritor real, a doença que silenciosamente na pele, superfície do ser, encravava raízes malignas?

As questões diretamente relacionadas ao pronome eu e à identidade do narrador estão descritas nas páginas 196-200. O narrador mostra-se consciente de sua condição de personagem, sabe que nasce de uma expressão gramatical. *Meu formador será o texto (...) Posso criar-me outro na escrita, posso criar-me todos, menos um – este que, real e infinitamente, sou no Tempo*. A versatilidade da escrita, o poder de fingir remetentes e destinatários, a cambiante natureza da escrita, alucina o autor do Diário. À morte do autor, teorias emancipadas na década de 70, anos de criação do romance real de Osman Lins, seus fantasmas, o autor enquanto personagem fictício, ser imaginário: *Sou uma aranha cuspidor a minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o ‘eu’ da escrita é uma cápsula cava) e nada me proíbe de escrever – o que pode ou não ser falso – que, simultaneamente, teço a teia e me teço a mim. Trançado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador como criado (...) não mais um ente que escreve e sim que é escrito. O espectro do autor dando lugar a um ser imaginário, diversamente constituído, imerso numa versão singular – e da qual talvez se possa dizer mágica – do espaço e do tempo*.

Por vários momentos somos tentados a ler na vida de Julia traços biográficos de Osman, mas não são traços confessionais, uma autobiografia. Muitos intérpretes de *A Rainha* vêem relações diretas entre o narrador do livro e o autor, no entanto o rigor de Osman na criação de seus personagens não permitiria tal reflexo simétrico. O escritor constrói sua imagem de autor tecnicamente, dissemina sua vida nos personagens que descreve. Vemos surgir outro eu, autor fictício, ressuscitado, feito de personagens, de pedaços discursivos do narrador, de Julia, Maria de França, do espantalho, da gentama do romance, do coro de vozes dissonantes que ressoa do livro.

Vários são os ensaios de Italo Calvino dedicados ao tema da autoria. Domenico Scarpa (1999,133) destaca *Identità* - escrito em 1977 e reeditado em 1995 aos cuidados de Mario Berenghi no volume 2 de *Saggi* - relacionando-o com o romance *Se um viajante numa noite de inverno*. Scarpa cita as imagens do ensaio, os conceitos de Calvino não são expostos em definições fechadas; são imagens poéticas. A identidade é apresentada como *uma espécie de saco ou tubo no qual tumultuam materiais heterogêneos aos quais podemos atribuir identidades separadas, e por sua vez estes fragmentos de identidades são parte da identidade de ordem maior e assim por diante sempre mais vastas. (...) A identidade é um feixe de linhas divergentes que encontram no indivíduo o ponto de interseção* (p.2826). Estas citações validam e de certa forma baseiam a estrutura do romance escrito em 1979, quando nele Calvino age como ventríloquo e experimenta a possibilidade de falar, mantendo-se enquanto indivíduo, multiplicando sua identidade em fabricação de eus.

Encontramos em *Saggi* outros ensaios referentes a este tema. *Seremos como Homero*, escrito em 1948 já apresenta a preocupação de Calvino *em sistematizar o intrincado personagem que é o “eu” para o escritor moderno, se autobiográfico, simbólico, transfigurando-o no sentido heróico, ou conseguindo fingir que não existe.* (p.1483). Pensando em sua produção narrativa vinculada ao neo-realismo, a concepção de Calvino visa abrir caminhos dentro do ‘eu’, personagem moderno, *sem pretender elidi-lo, girando em torno voluntariamente e chegar àquele realismo total, àquela capacidade homérica de fazer nascer a poesia quase diretamente da natureza e da história, como se o autor não existisse.* (p.1484)

Una pietra sopra, publicado em 1980, também apresenta uma estruturação romanesca, é a reunião de ensaios produzidos ao longo de três décadas e atribuídas posteriormente pelo autor a um intelectual empenhado. No texto intitulado *A pena em primeira pessoa*, de 1977, sobre os desenhos de S. Steinberg, afirma: *Toda linha pressupõe*

uma pena que a traça, e toda pena pressupõe uma mão que a impunha. O que quer que exista na mão é questão controversa: o eu desenhante termina por identificar-se com o eu desenhado, não sujeito mas objeto do desenhar. (p362) Sendo a visibilidade uma das propostas para permanecer na literatura do próximo milênio, é viável afirmar, e a continuação do artigo nos mostra isso, que esta concepção do eu desenhante e desenhado metaforiza também o ato da escrita. Desenho e palavra, feitos de tinta, se consolidam pela mão do indivíduo. Mãos de Escher, desenhar: erguer com o lápis a mão reverenciada; baixa inclinação, geometria de seu traçado.

No artigo *Os níveis da realidade na literatura*, de 1978, Calvino solidifica suas teorias sobre o *eu* escrevente. Partindo do princípio que a realidade na literatura pertence a um universo escrito, o ‘eu escrevo’ do autor é o primeiro nível destas realidades, o que dá credibilidade ao texto perante a sociedade, nome propagador e defensor de ideais. Em seguida o sujeito do ‘eu escrevo’ torna-se o eu de um personagem romanesco ou mítico. O exemplo maior é Homero que *no momento de sua escrita se divide em dois sujeitos escreventes: o seu eu empírico que materialmente verte sobre a folha suas características e o personagem mítico do cantor cego assistido pela divina inspiração com a qual ele se identifica. (p.386)*

Para Calvino, a confusão feita por alguns diante da frase ‘eu escrevo’ entre o escritor, o autor e o eu narrador está correlacionada à prática da metaliteratura. Ela de fato sempre existiu mas na modernidade ganhou destaque porque a consciência crítica quer desmistificar *a pretensão naturalista de fazer esquecer ao leitor e ao espectador de estar diante de uma operação conduzida com meios lingüísticos, uma ficção estudada em vista de uma estratégia dos efeitos.*(p.388) O ‘eu escrevo que Homero conta’ estabelece outro nível de realidade escritural, o desdobramento interno ou multiplicação do sujeito na escrita. Os exemplos citados por Calvino são variados: os autores cavaleirescos em seus textos mencionam hipotéticos manuscritos tomados por fonte; Ariosto dedica a autoridade de seu livro a Turpino; Cervantes introduz entre ele e Don Quixote o autor árabe Cide Hamete Benegeli, e o romance de Daniel Defoe é publicado como as memórias de Robinson Crusoé.

A destronização do eu, possuidor e senhor da escrita, concebe liberdade quase incondicional às personas que a escritura multiplica no seu jogo perspectivista da realidade, ludismo inerente ao ato lingüístico carregado de consciência reflexiva. A condição da obra literária é esta: *a pessoa que escreve deve inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. É sempre só uma projeção de si mesmo que o autor*

coloca em jogo na escritura, e pode ser a projeção de uma verdadeira parte de si como a projeção de um eu fictício, de uma máscara. Escrever pressupõe a escolha de um posicionamento psicológico, de um relacionamento com o mundo, de uma impositação de voz, de um conjunto homogêneo de meios lingüísticos, dados da experiência e fantasmas da imaginação, em suma de um estilo. (p.390) Em *Se um viajante numa noite de inverno* a noção de autoria é apresentada numa complexa rede de vozes que se entrelaçam na trama: os livros se multiplicam e com eles os autores. Os temas da tradução, do plágio, da apropriação territorial, do estilo, presentes nos enunciados de Ermes Marana, Cavendagna, e Silas Flannery, tradutor, editor, e autor personagens, são reverberações das teorias de Calvino nos ensaios.

O escritor Italo Calvino, explicitamente ficcionalizado, é o autor do primeiro romance, seu novo livro é escolhido por Leitor na diversificada estante dos lançamentos. Escolha pautada em conhecimento, bagagem literária feita de leituras anteriores, sabe que este autor possui um estilo inconfundível, *é um autor que muda muito de um livro para o outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo* (p.17) A primeira interrupção da leitura conduz Leitor novamente à livraria, onde por meio de uma circular da editora (p.35) lida pelo vendedor, descobre que o seu ‘Calvino’, livro personificado, com defeito, tem suas páginas misturadas ao romance de um autor polonês; concedida a oportunidade de ler o Calvino verdadeiro, escolhe prosseguir na leitura primeira, já iniciada, outro autor. A leitora, mostrando-se conhecedora do estilo calviniano de escrever explica: *Enfim, não era aquele autor. Já estava achando um pouco diferente de seus outros livros. Com efeito era Bazakbal.* (p.36)

É interessante notar no primeiro *incipit*, romance fictício rejeitado e romance real lido, a construção do narrador personagem: *o homem que se chama “eu”* (p.19). O narrador consciente de suas diferenças com o autor, a respeito da confusão provocada pelas narrativas em primeira pessoa diz: *tanto para o autor como para o leitor, consiste o risco de identificar-se comigo.* (p.23) Nesta identificação Leitor torna-se autor e passa a compor um livro dos fragmentos dos livros procurados, das apócrifas traduções de Ermes, deus da falsificação, dos cadernos de anotações de um escritor em crise, dos desejos de leituras de Ludmilla. O livro lido, nunca deixou de ser o primeiro, o que intitula o livro real, projetado em um eu esponja, sugador e dissipador de identidades. No leito conjugal Leitor está terminando o livro de Calvino.

Neste percurso de leituras cindidas ergue-se uma consistente teoria sobre o autor, teoria plena de ironia e leveza calvinianas. A personagem Lotaria, crítica literária

seguidora das correntes teóricas mais politizadas e atualizadas da universidade (p.50), *quer saber como é Bazakbal... a posição do autor quanto às tendências do pensamento contemporâneo e aos problemas que exigem solução. Para facilitar-lhe a tarefa ela sugere uma lista de nomes de grandes mestres entre os quais você deve situá-lo.* A resposta de Leitor, ironia medida: *não tenho certeza nem do título nem do autor.* O livro de Bazakbal é motivo de polêmica nos departamentos de literatura cimbérica e ciméria. Segundo as explicações do professor Uzzi-Tuzzi, do departamento cimério, aquele livro teria outro título e seria do autor Ukko Ahti, suicida que deixou o manuscrito incompleto; para o professor Galligani, do departamento cimbérico, o livro pertencia territorialmente, ganhos de guerra, à literatura cimbérica, estava completo, tinha outro título e seria do autor Vorts Viljandi.

Leitor e Ludmilla querem continuar lendo os livros iniciados, não importa o autor nem a língua. Precisam descobrir se aqueles autores eram um só escritor que escrevia com pseudônimos e decidem procurar na editora *os livros interrompidos, seus verdadeiros autores* (p.96). Ludmilla, porque acredita numa linha fronteira entre os produtores de literatura e os leitores, não vai à editora. Leitor, mesmo angustiado, a busca dos livros é também a busca de Ludmilla, vai sozinho e depois conta à leitora, outra narrativa, as novidades.

Na editora, Leitor encontra Cavedagna e uma série de aspirantes a poetas e escritores, grupos de autoria coletivas, equipes de pesquisadores, organizadores de antologias, *como se o trabalho intelectual fosse demasiado desolador para ser enfrentado solitariamente. A figura do autor se tornou plural, se desloca sempre em grupo, porque ninguém pode ser delegado a representar ninguém...* (p.100) Ao explicar o motivo da visita ao editor, livros interrompidos, descobre que por trás destas lacunas está o tradutor Ermes Marana e que o último livro por eles lido, o de Vorts Viljandi, seria uma tradução de um romance em francês do belga Bertrand Vandervelde.

Cavedagna deixa os manuscritos deste novo romance com Leitor e indica a leitura da carta de Ermes sobre suas traduções: *“que importa o nome de um autor na capa? Vamos nos transportar pela imaginação para daqui a três mil anos. Sabe-se lá quais livros de nossa época terão sobrevivido e quais autores ainda serão lembrados. Haverá livros que continuarão célebres, mas que serão lembrados. Haverá livros que continuarão célebres, mas que serão considerados obras anônimas como é para nós a epopéia de Gilgamesh; haverá autores cujo nome permanecerá célebre, mas dos quais não restará nenhuma obra, como é o caso de Sócrates; ou talvez todos ou livros remanescentes sejam*

então atribuídos a um único e misterioso autor, como Homero.” O editor considera esta carta um belo raciocínio. Acostumado a conviver com escritores, a presenciar suas obsessões, incertezas, as contingências do dia a dia da produção artística, acredita que os autores não passam de um nome na capa, uma palavra anexada ao título, autores que partilhavam a mesma realidade das personagens e dos lugares mencionados nos livros, que existiam e, ao mesmo tempo não existiam, como aquelas personagens e aqueles lugares. (p.105)

O manuscrito lido também está incompleto, Leitor insiste com o editor para conseguir os originais, mas a continuação do romance sumiu, resta apenas uma série de correspondências do tradutor para a editora, um dossiê intitulado “Marana, senhor Ermes”. Nestas cartas, revelações sobre a construção do romance: um possível envolvimento do tradutor com o escritor de best sellers Silas Flannery. Ermes aconselha à editora a publicação do novo romance, *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, próxima leitura de Leitor; o relato de uma fábula sobre a origem dos textos inéditos, o pai das histórias: *magma primordial de onde se originam as manifestações individuais de cada escritor...* (p.121); a intricada organização do poder apócrifo, a disputa em torno dos manuscritos de Flannery, os escritores fantasmas, *especialistas em imitar o estilo do mestre em todas as nuances e maneirismos...* (p.125) a narrativa a respeito da esposa de um sultão na Arábia com a mesma experiência de leitura interrompida do Vanderveld, imagem de Ludmilla; o encontro de Ermes, representante da OEPHLIU, com Flannery, oferecendo seus serviços de ghost writer para ajudar na continuação dos romances inacabados pela crise de criação. Crise que resultaria na escrita de um livro que seria a *obra prima da falsidade como processo de conhecimento*. (p.134)

Leitor, ansioso para contar toda sua aventura a Ludmilla, enquanto a espera num bar lê o último livro de Flannery emprestado por Cavedagna. Ludmilla telefona para o bar e o convida até sua casa. Irnério, personagem não leitor, promove algumas descobertas sobre a personalidade da leitora, as relações entre ela e Marana (já foram namorados) e seu contato com Flannery. O interesse deste escritor pela imagem de leitora que Ludmilla expressa é comprovado pela dedicatória no livro *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, leitura seguinte. As maquinações do tradutor são movidas por ciúme de um rival invisível, o autor ideal para a leitora escreve livros como a árvore que dá frutos. Por isso Ermes dedica-se a responder *Como fazer derrotar não os autores, mas a função do autor, as idéias de que atrás de cada livro há alguém que garante a verdade daquele mundo de*

fantasmas e ficções pelo simples fato de nele ter investido sua própria verdade, de ter se identificado com essa construção de palavras? (p.163)

Há, nas molduras do romance, uma consistente teoria sobre o autor nas vozes dos personagens Ermes, Cavadagna, Flannery e Ludmilla. O dossier *Marana, senhor Ermes*, entregue ao Leitor por Cavadagna, já indiciou um pensamento em comum entre editor e tradutor, a ficcionalização do autor. Expôs também o envolvimento amoroso do triângulo tradutor, escritor e leitora. Ludmilla tem uma visão particular do autor, *sente necessidade de ver alguém que faz livros tal como uma abóboreira faz abóboras...*(p.156). Para ela os autores não se materializam em indivíduos de carne e osso, existem apenas enquanto publicados; ao mesmo tempo demonstra uma relação incorpórea de busca com os autores vivos ou mortos. Teme, por exemplo, conhecer o autor pessoalmente, que a imagem dele feita pelo romance lido não se desfaça.

Derrotar a função do autor, fazer cair a aura de autoridade e domínio sobre o texto no decorrer do tempo, é o desejo de Ermes Marana. Por seus atos de falsificar e multiplicar autores, o personagem apresenta-se como seguidor das teorias estruturalistas da morte do autor e da abertura ao nascimento do leitor por meio do conceito de escritura. Seu discurso assemelha-se ao do Barthes inicial, disseminador das idéias da impessoalidade na escrita, elaborador de uma teoria sistematizada da leitura do romance e do sujeito escritural (S/Z Sarrasine). Lembramos apenas que o mesmo Barthes pregador do Estruturalismo profetizou seu fim. Afirmou diversas vezes a diluição de tal corrente teórica por meio de suas bases mais internas, dentro de seu projeto, sufocada pela queda de suas vulneráveis colunas: semelhante à proliferação de células cancerígenas, que em silêncio, ocultando chagas, enraízam-se em sua própria degeneração.

Calvino constrói uma personagem símbolo da morte do autor. O Hermes mitológico é mestre das mistificações e do plágio. Segundo o Dicionário de Mitos literários, Hermes se faz presente na história geral da mitologia por sua constituição móvel e ambígua. Sua mobilidade o fez arquétipo do comércio e por extensão dos caixeiros-viajantes, deslocamento e peregrinação promovido pela paixão de trocar, cambiar espaços e tempos, saturar identidades. Imantado pelo *se* dubitativo, o título do romance está centralizado neste viajante envolto numa misteriosa atmosfera noturna e invernal. Nele também estão inseridos profundos elos com a elaboração da escrita, do discurso e da interpretação, pelos quais recebe a alcunha de mensageiro dos deuses, agente de ações secretas. Plagiário nos mosteiros, soprando desvios no ouvido dos copistas. T tamanha importância dada ao mito levou a História muitas vezes a identificá-lo com algum personagem real, Trimegisto, e

enfim a nomear a hermenêutica, interpretação do sentidos, e o hermetismo das ciências ocultas.

Flannery em seu Diário (p.173), memória inventada, escreve a crise de criação, necessidade de esconder um 'eu' real disseminando-se na multiplicação, presença ubíqua no texto. Quer a impessoalidade: *Como escreveria bem se não existisse*. Se não recebesse um manto de compromissos e formalidades ditados pelo mundo editorial. *Se eu fosse apenas uma mão decepada que empunha a pena e escreve...quem moveria essa mão? A multidão anônima? O inconsciente coletivo? Não queria anular a mim mesmo para tornar-me porta-voz de alguma coisa definida. Só o faria para transmitir o escrevível que espera ser escrito, o narrável que ninguém narra*. (p.175). Apenas quando utilizasse o verbo escrever no impessoal exprimiria *algo menos limitado que a individualidade de uma única pessoa*. (p.180)

Seus pensamentos confirmam as teorias de Marana, são personagens em dobradiça: acreditam que *o autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções*. (p.184) O autor ideal seria aquele *que se dissolve na nuvem das ficções que recobre o mundo com seu invólucro espesso*; que captaria o mundo *sem centro, sem eu*. Poderia escrever todos os livros possíveis (p.186) e fragmentar sua identidade em autores fictícios. A produção de apócrifos, *texto falsamente atribuído a uma época ou a um autor* (p.198) seria uma vocação e um projeto.

No capítulo 8 (p.202), o projeto de Flannery: escrever os livros que ainda não foram escritos, livro feito de começos, enredado numa trama de mistificações em torno de leitores ansiosos pelo final. Delineia-se a estrutura de *Se um viajante...*: romances inacabados atribuídos a autores fictícios, a criação de um personagem tradutor falsário, responsável pela trama de trocas e roubos de apócrifos, um escritor em crise, autor do livro, e um casal, leitor e leitora, enredados na leitura dos livros, envolvidos num romance.

As concepções teóricas desenvolvidas nos ensaios de Osman Lins e Italo Calvino podem ser designadas estudos para composição. Antes de ir às tintas e à arte final, o pintor esboça, experimenta cores e formas. Os ensaios nos mostram concepções, o ato de gerar idéias que definirão ou, borrão sombreado, obscurecerão as imagens poéticas dos textos narrativos. Confronto-os em palimpsesto, busco discernir, no pergaminho, os traços mais ressaltados, as contraposições e entrecruzamentos. As passagens paralelas: *Se penso que estou escrevendo uma biblioteca inteira, sinto-me imediatamente aliviado: sei que qualquer coisa que eu escreva será integrada, contradita, equilibrada, amplificada, sepultada nas centenas de volumes que me resta escrever*. (*O viajante* p.186).

Não escrevo um diário íntimo, gênero híbrido, em imitação a um dos livros estudados. Linguagem cunhada na introspecção - ruminar de um eu durante a escrita de um texto que não se quer, se interrompe, adia temas, sem concluí-los - oculta, nas confissões presentes, reflexões sobre o tempo, cárcere humano. Dizer o tempo pela escritura é fazer-se relógio, maquinaria pessoal, estabelecer um ritmo de instantes presentificados. Escrever altera a memória, não é um registro dos dias, há na escrita, uma foice aliada, ceifa fatos, semeia fábulas.

Como medir o tempo de um encontro? O que significou ler em folhas fotocopiadas, isolado, *O pássaro transparente*, naquele ano iniciático, ritual litúrgico no campo literário? Um silêncio ab-surdo, deixar-me conhecer na ausência de um comentário, no segredo de uma análise amena, de uma leitura ainda sem bagagens, sem analogias. Apenas o bestiário de Clarice, fundido à imagem do gato, pisando forte, enfrentado, tragado, sendo outro, gosto de um inseto kafkianamente metamorfoseado. Estranho e feliz deus do acaso, princípio de uma biblioteca, Augusto de Campos, Dos Anjos, trouxeram num lance de dados Mallarmé, e Nove, novena.

Como registrar a leitura de Avalovara, se ao livro imantado de simbologias projetadas pelo escritor, alia-se às imagens de um leitor próximo, imerso no mundo da escrita, fanático do saber poético que possibilita paradoxalmente o distanciamento crítico do amor e a entrega desmesurada de uma paixão? Registrar as anteriores tentativas de concluir, a tríplice entrada em seus labirintos, portas diversas, algumas até mesmo fechadas, cujas correntes tentei burlar com teorias e instrumentos de perfuração, maleáveis metais, a dureza permitiria a penetração, mas o amorfo desliza intenções? Enxergar na inominada, um signo conhecido, um C discreto, erguendo minha imagem, lançando-me na realidade do texto?

Que dizer de *A rainha dos Cárceres da Grécia*, a escolha? De trabalho acadêmico a projeto de vida, literária vida. Um apelo. Uma defesa rigorosa e apaixonada do romanesco. Leitura ressonante em *Se um viajante numa noite de inverno*, conquista não abrupta, ironia fabulada das leituras anteriores, de *Cavaleiro inexistente* a *Visconde partido ao meio*, simultaneamente sentia-me envolta em dois mundos, França invadindo a Itália. Eu leitora, trabalho em co-autoria, escrevo textos, direciono interpretações, construo percepções para o invisível – o ozônio perfurado permite a saída e entrada de radiação.

- IV -

*Idéal littéraire, finir par savoir ne plus
mettre sur sa page que du 'lecteur'.*

- Valéry

Ressalto, com o peso do oblíquo pronome eu, uma poética da leitura própria a Osman Lins e a Italo Calvino, e uma comunidade de leitores, para os quais o livro é um terreno não baldio, onde plantamos e colhemos, sem o vão serviço a outros senhores e a nós mesmos, senhores feitos. Podemos afirmar que estamos sozinhos quando o romance é, na biblioteca ou livraria, à espera deste gesto, de os colher dessa árvore, um sumo? Ouvintes, teu nome é legião, exército de cavaleiros inexistentes: monólogo de coros dissonantes. A solidão é invento humano, água ladeada de gelo que se esquece lago.

Folhear um livro é o reconhecimento do barro, só a leitura esculpe a obra, delinea percursos, marcas do tempo nas ruínas. Uns, blocos de mármore, outros, plásticos, ciclos resistentes à ausência do papel. Pleno, o vazio é o espaço da ressignificação. Não o olhar de fora, por trás da vitrine, nem o do espelho, avessa obra. É o olhar com a obra, guia cego.

O 'ler, eleger' de Valéry, nos escritores modernos, como Osman, Calvino, Octavio Paz e Borges, sustenta o projeto de edificar uma tradição singular, um cânone aberto a apócrifos. Tais leitores escritores aliam à prática poética, mesmo quando romanesca, a noção de crítica literária enquanto criação, redobramento especular, formas de especulação da linguagem.

Hermenêutica, Sociologia da Leitura, Antropologia da leitura, Psicologia da Leitura, Estética da Recepção, Teoria do Efeito estético, Desconstrutivismo, Semiótica da recepção – muitas vertentes e visadas teóricas posicionam-se a favor do leitor a partir da década de 60. Trata-se de uma preocupação tardia, como toda teoria; uma vez que o texto só se dá no domínio de outro texto, seu interlocutor. O pioneiro, no Ocidente, Platão, bom ilusionista da palavra, ficcionalizou leitores ideais para dialogar com autores, numa heteronímia antes de Pessoa, construiu Sócrates, o personagem filósofo. Mesmo quando não há um autor nomeado, o texto se consolida por seus leitores, estes passam a desempenhar o relevante papel de co-autores. Os textos sagrados, autores diversos, muitos anônimos, permanecem amplificados pelo olhar inquisidor, mas acolhedor de um semelhante ou de um estrangeiro na língua. O mesmo acontece com as mitologias presentes no imaginário coletivo, antes mesmo de compiladas pelo punho da escrita.

A Teoria se enaltece, atinge agora as minorias, queda o centralismo da escrita. Desconstrução. Os responsáveis pela linha divisória entre letrados e ouvintes anseiam pagar seus pecados por elevar o grau de quem estava rebaixado, descentralização. Tal gesto solidário não é suficiente para esquecer o descaso com o compromisso pela Literatura enquanto instância humana, corpo textual, mapeada por linhas mistas de divina inspiração e desejo terreno. Há apenas uma pequena porcentagem de guerreadores em defesa da escritura, estes em nenhum momento renegaram o duplo fio com a leitura.

Nomeá-los é dar-lhes existência. Valéry, na primeira aula do Collège de France, afirma: “A história da Literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de seu percurso ou do percurso de suas obras, e sim *a História do Espírito como produtor ou consumidor de literatura.*” (Citado em Borges, Inquisições) Jauss em *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967), tratado da Estética da Recepção, sob a égide de uma nova história da literatura que levasse em consideração o leitor ambiciona, sintetizamos, remodelar os parâmetros da análise literária: “*A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.*” (p.25)

A estética da recepção de Jauss provoca a teoria literária voltada para a análise fechada no texto – New Criticism, Formalistas Russos e Estruturalismo –, dá ênfase à dimensão histórica na interpretação de fatos literários: elege o leitor como objeto de teorização literária mas o objetivo principal deste autor é a História da literatura. O grupo de Constanza é heterogêneo. Wolfgang Iser, por exemplo, tentando um equilíbrio entre as correntes voltadas para o texto e as inovações de Jauss sobre o novo paradigma do leitor, elabora a teoria do Efeito Estético – agora o leitor é analisado a partir das estruturas textuais, leitor instância do texto. Neste sentido, Iser se assemelha a Umberto Eco, as discussões passam de História da literatura para a Teoria e Crítica literárias. Estudos estruturais do texto que atestam a presença e contribuição do leitor no desenvolvimento da narrativa e no processo de interpretação.

A atenção de Jauss está enfocada no receptor, propõe a história das recepções determinadas pelos destinatários. Já em Iser (1996,50) podemos notar uma preocupação em não isolar os pólos da obra, o texto e o leitor: *A obra literária se realiza na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadas do leitor*

(...) isolar os pólos significaria a redução da obra à técnica de representação do texto ou à psicologia do leitor.

Sobre as semelhanças e diferenças entre Umberto Eco e Wolfgang Iser, o próprio Eco (1997,12) em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, afirma: *Meu Leitor-Modelo parece-se muito com o Leitor Implícito de Wolfgang Iser. Não obstante, para Iser, 'o leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si – pois este consiste justamente em frases, afirmações, informações [...] essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura [...] Esse processo formula algo que não está formulado no texto e contudo representa sua intenção'. Este processo parece mais com o de A obra aberta. O leitor-modelo que propus depois de Obra Aberta é, ao contrário, um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais.*

Derrida (1972,72), pelo extremo, tonifica uma literariedade na teoria, *le est qui accouple la lecture à l'écriture doit en découdre*. Evando Nascimento (*Derrida e a Literatura*, 1999) explana um pouco sobre a ambigüidade do verbo francês, *découdre*, que pode significar, descoser (o texto como tecido) e lutar, ir às últimas conseqüências. A revelia do discurso tautológico, apesar das dissimetrias teóricas aqui expostas, procuramos enfatizar o leitor enquanto personagem fictício, sua radical inclusão no texto literário. Nos romances *A rainha dos Cárceres da Grécia* e *Se um viajante numa noite de inverno* os personagens leitores são levados às últimas conseqüências da leitura, ambos tornam-se autores do texto.

Compagnon (1999, 164) alerta contra a visão polarizada da teoria, como se optar pelo reinado do leitor em oposição à autoridade do autor apagasse os problemas da interpretação apenas porque trouxe ao centro quem estava às margens, e destronou um falido rei. Segundo Compagnon, é quase impossível a Teoria preservar o equilíbrio entre os componentes do texto literário; o demônio das separações parece negar a que veio, multiplicar visões: *A experiência da 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*. Este equilíbrio, mesmo conflituoso, podemos encontrar nas considerações sobre a leitura, nos ensaios e romances, de Osman e Calvino. Noções fundamentadas no princípio da multiplicidade, da abertura de interpretações visando à construção de sentidos.

A escrita literária traz em seu âmago uma poética da leitura. Barthes em *O Rumor da Língua* (1984) teorizou juntamente com a noção de escritura o ato duplo de escrever a leitura, de interromper um livro tomado por idéias e associações que exigem a página escrita, ansiosas por fixar-se ao papel. Esta leitura acomete freqüentemente aos que fazem do texto lido uma lida. Trata-se de uma nova espécie de ler, nutre-se da escrita e emana textos, recriações, pulsações, dedos que transformam a atmosfera fora do livro em livro, Midas da linguagem. O texto-leitura de Barthes envolve o complexo movimento de levantar a cabeça. O deslocamento altera a visão do mundo e explora os espaços ocultos pela retina ferida.

Osman Lins ao caracterizar o personagem narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* como um afeiçoado a romances, leitor criterioso da literatura clássica, moderna e contemporânea, escritor de comentários, 20 anos de cadernos íntimos, estudos e notas sobre os livros lidos (p.73), indicia o duplo movimento, solução homogênea, de escreveler. É o leitor que nos concede o direito ao texto de Julia, lemos por olhos alheios, acompanhamos o percurso da leitura do ensaísta, sua intimidade, as especulações, analogias, dúvidas, o resumo - leitura sintética, mas interpretativa porque altera a linearidade dos fatos, ressaltando os pontos que subjetivamente o tocam. O diálogo do narrador leitor com os leitores implícitos, a estratégia verbal para burlar audiências, incluímos, somos deste modo, lançados para dentro, cúmplices na fabricação da narrativa.

A construção do personagem leitor com problemas de visão, além de indicar os obstáculos a serem enfrentados, as contingências que interrompem a leitura - ela não continuaria com a imaginação, o reverberar de imagens em ação em nossas mentes? -, nos fornece subsídios para estabelecer o projeto de leitura de Osman nos seus ensaios. As crises de cegueira conduzem o narrador a períodos de isolamento, quando, obrigado a poupar-se da luz, passa de leitor a ouvinte.(p.27) A escolha da profissão, professor de ciências naturais, com seus conteúdos estabilizados pelo positivismo nas classificações biológicas, sugere a não necessidade de reciclagem e a possibilidade do ensaísta manter um certo ritmo errante *na frequência dos textos literários, uma vagabundagem afortunada, a desinteressada fruição das obras que povoam sua casa.*(p.72)

O primeiro fator do projeto de público de Osman é a liberdade de escolha, poder escolher as leituras sem a imposição de um cânone preestabelecido e fadado a exclusões descriteriosas. Por isso a necessidade de acrescentar a este ritmo das paixões, atração e repulsão, o segundo modo de ler, o rigor do discernimento. A leitura do narrador é feita de releituras, de pesquisas, meditação criteriosa com os achados. Sabe bem que *o livro de*

Julia evoca as rimas toantes, silenciosas e invisíveis ao leitor desatento (p.40) E que um indício novo pode alterar completamente os rumos da análise, nossa visão das coisas e mesmo a intensidade do que vemos (p.42). Para ilustrar essa suspensão do entendimento proporcionado por certos textos, o narrador utiliza um dia todo em seu Diário para refletir sobre um documentário a respeito de geoglifos milenares encontrados por arqueólogos na planície do Peru.

São apenas três os desenhos encontrados, uma aranha, um pássaro, um pavão, delineados em grandes proporções a ponto de só permitirem definir suas linhas com o distanciamento de um voo. *Pode o homem andar a vida inteira por cima desses sulcos, sem jamais supor que integram uma figura harmoniosa, traçada com sabedoria. Desejariam, os que conceberam e imprimiram no solo pedregoso tão perturbadoras imagens – e que, sem asas, nunca puderam vê-las -, significar que a ausência de sentido, nas obras de arte ou na vida, pode ser enganosa e advir das nossas limitações?* (p.43) Metáfora da leitura, estes geoglifos nos mostram a necessidade de considerar nossas limitações na interpretação dos fatos textuais, considerar nossa leitura uma possibilidade crível e não a decodificação limitada de uma mensagem. Ronfilo Rivaldo, personagem de Julia, é um leitor analfabeto, *divulga o que não conhece*, e simboliza o ato evocador do fenômeno poético, fruto da tensão entre saber e não saber. (p.48)

Nas páginas 62 a 64 (20 – 23 Novembro), o narrador estabelece as relações entre leitura, memória e imaginação no confronto entre romance/ leitor, e romancista/ leitor. Primeiramente cita *O vermelho e o Negro* lido por ele aos 18 anos e afirma que as leituras divergentes em épocas distintas, outro olhar, modificam o livro. O leitor hoje não é mais ingênuo, está cada vez mais desconfiado e rebelde à inventiva do gênero romanesco. O escritor moderno constrói em sua narrativa um leitor crítico, sabe que *a constituição da obra não pode negar a constituição do fruidor*, e com sua presença ubíqua parece afirmar ao leitor: *Não acreditais em mim? Melhor. Isto é fala e artifício.*

O narrador lê o livro de Julia Marquesim Enone com os olhos e com a imaginação. Contempla, examina, medita nos processos de criação da autora, sua maneira peculiar de construir as personagens em dobradiça, Maria de França e Ana da Grécia, faz-se personagem, escrevendo-se: *Poderei afirmar que estou sozinho? Percorro com o olhar - e com a imaginação -, lento, minhas fileiras de livros, os que li e os que ainda estão por ler, os que desejo ardentemente ler. Fenômeno jamais apreendido na sua integridade o desses sinais legíveis (quantos), pousados entre as páginas como nuvens pequenas mariposas e que só por um milagre continuam imóveis.* (p.65)

Leitura permeada de instrumentação teórica. Sobre a temática da leitura entre outros autores cita Jean-Paul Sartre (p.157), para quem *a obra só existe no nível de capacidade do leitor; a partir daí, seria necessária uma educação, esclarecendo-o*. Por isso em diversos momentos o narrador expõe sua insatisfação no que diz respeito ao leitor geral que não se mostra atento à construção do espaço no texto, ainda mais quando no romance de Julia tal construção amplia a significação de seu livro; ao leitor que não relaciona o sentido do tempo no romance, à significativa presença dos holandeses em Pernambuco, o tema da invasão e resistência - questionando desta forma o alcance da obra literária para os leitores de outros países; aos leitores que ingenuamente, sem bagagem literária e imaginação crítica, não identificam os heróis da História fora de seus pedestais, reduzidos à repartição pública, nem mesmo os escritores, livres de sua autoridade e totalmente dispersos, sem identidade, isolados no hospício, e em si mesmos pela loucura.

Toda a interpretação feita pelo narrador é fundamentada em intuições e dúvidas, hipóteses orientadas por pesquisas e meditação. A interpretação quiromântica do livro, cinco capítulos apresentando os cinco dedos da mão, é constantemente posta em suspenso, decepada mão, imagem final para nos mostrar o critério de leitura sugerido pelo narrador: *Não há respostas absolutas e sim respostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros. Isto não nos impede de arriscarmos hipóteses de impossível confirmação. O importante é que elas sejam apreciadas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador e não como decifração que a reduza a uma mensagem cifrada – limitada, portanto -, contrariando a natureza do objeto artístico, que nunca é um detentor de significação e sim um deflagrador de significações.* (p.174)

A poética da leitura considera o observador, o testemunho de sua vivência não como uma verdade objetiva ou subjetiva, mas uma verdade lúdica (Barthes). Um ludismo não enquanto distração mas um laborioso trabalho de arqueologia, de, por distanciamento e sensibilidade, erguer vôo, e delinear as formas, atribuir sentidos reconhecendo nossas limitações, nossas rédeas invisíveis, os preconceitos. O narrador já na fase final do livro, temendo concluir sua leitura e desvincular-se ao livro, e ao corpo lido de sua amante, sabe que sua leitura é movida pelo desejo, busca da suspensão temporal no gozo, compara a leitura de um texto às escavações arqueológicas na civilização: *O homem que remove a terra acumulada sobre uma civilização e interroga as suas ruínas assemelha-se aos que, recusando o mundo inesgotável, curvam-se ante uma obra de arte e tentam penetrá-la. A diferença entre um e outro é que a civilização exumada talvez se esgote um dia.* (p.212)

Em *Se um viajante numa noite de inverno*, também romance de leitura, uma voz pessoal, informal, se dirige a um 'você hipotético' e conduz a aventura do personagem Leitor ao procurar concluir a leitura de um livro que se multiplica em 10 narrativas fragmentárias. Viagem a diversos rumos com destino final na Biblioteca, ancoradouro. O leitor é também aqui verbo e está sendo escrito com o livro. Move o desejo de concluir, depois de numa livraria receber o chamado de tantos livros que ainda não leu, o gesto inicial de escolha e assumir os riscos.

Conhecemos a história dos leitores envolvidos na saga em busca dos livros, Leitor e Ludmilla, por meio das molduras que alternam as narrativas. Toda a escritura deste romance elabora uma poética da leitura. É a aventura em campo minado, uma metaleitura, leitura da leitura. No primeiro capítulo, temos uma didática dos modos de ler, a postura física, o posicionamento da luz, o silêncio, a paciência diante de passagens mais herméticas, e ironicamente, livro tecido por suas lacunas, as providências necessárias para não haver interrupções.

Os romances são apresentados lidos, parafraseados, traduzidos, analisados em seminários - o narrador é leitor, ponto de vista em forma de destinatário. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, primeiro incipit, há um fragmento que amplia a noção de leitura: *Para ler bem, é preciso registrar tanto o efeito 'burburinho' quanto o efeito 'intenção secreta', que você (assim como eu) ainda não tem condições de captar. Então é necessário que, durante a leitura, você se mantenha simultaneamente distraído e alerta, tanto quanto eu estou absorto, assim, com os ouvidos atentos, um cotovelo apoiado no balcão e o queixo numa das mãos.* (p.25) O narrador fala diretamente com o leitor implícito no texto, construção verbal, e com Leitor, personagem lendo. Os ruídos e intenções mencionados referem-se ao cenário onde se passa o enredo desta história, um bar com seus freqüentadores. Eles não têm noção de captar tais balbucios porque o narrador como o leitor não é onisciente, não sabe o que acontecerá, é escrito na leitura.

No capítulo dois, a leitura do livro que se interrompe é comparada ao sono, *fluxo intermitente e obstruído (...) com sonhos que lhe parecem ser a repetição de um sonho sempre igual.* (p.34) Ao mesmo tempo angustiado com esta nova forma de ler feita dos vazios textuais, Leitor é induzido pelo narrador a contentar-se com a idéia de não ter mais uma leitura solitária, a pensar na Leitora que também está interessada em encontrar os livros ausentes. Toda a trama é elaborada sobre o vazio que os leitores tentam preencher e é preenchido pela mão que entretece as narrativas, os capítulos confundem em sua minuciosa metaescritura, teorias romanceadas.

No capítulo 3, dois personagens chamam a atenção: Lotaria, leitora universitária e Irnério, o não leitor. Irmã e oposto de Ludmilla a quem nomeia leitora ingênua, Lotaria executa uma leitura puramente técnica *lê os livros segundo todos os códigos conscientes e inconscientes e no qual são rejeitados todos os tabus, impostos pelo sexo, pela classe social, pela cultura dominante*, enquanto Ludmilla *lê romances sem propor nenhum questionamento.*(p.50) Irnério aprendeu a não ler, é o não leitor num texto sobre a leitura. Não lê nem mesmo tecnicamente as mensagens visuais da publicidade, afirma não ser mais escravo da escrita e conta o segredo: *não evitar olhar as palavras escritas... é preciso observá-las intensamente, até que desapareçam.* (p.55)

Cada capítulo traz suas imagens e noções de leitura. No capítulo 4, um diálogo entre um professor universitário e Ludmilla expõe uma visão dupla no ato de ler. A escrita imutável torna-se totalmente maleável na recepção do leitor, ato imaginativo: *Ler, diz o professor, é sempre isto: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas concebível, imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é passado, perdido, inalcançável, na terra dos mortos... ler, diz Ludmilla é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será.* (p.78)

No dossier sobre Ermes Marana, aparecem, com grande ironia, críticas à leitura contemporânea, aos softwares de computador. A crítica aparece numa das cartas de Ermes e diz respeito a uma leitora aprisionada por uma seita de produção de romances em série. Ela é aprisionada para servir de cobaia na seleção do próximo romance a ser publicado. A ironia está justamente na escolha da cobaia: *uma pessoa com visão e nervos resistentes o bastante para podermos submetê-la à leitura ininterrupta de romances, e variantes de romances, à medida que vão sendo produzidos pelo computador. Se a concentração na leitura atinge certo nível com certas continuidades, o produto é válido e pode ser lançado no mercado; se, ao contrário, a concentração diminui e oscila, a combinação é descartada, e seus elementos são decompostos e reutilizados em outros contextos* (p.131)

No capítulo 7, o texto passa a dirigir-se à leitora, o você masculino é substituído: *Até agora este livro tomou o cuidado de deixar aberta ao Leitor que lê a possibilidade de identificar-se com o Leitor que é lido; por isso, não se deu a esse último um nome que automaticamente o teria equiparado a uma Terceira Pessoa, a uma personagem (ao passo que a você, como Terceira Pessoa, foi necessário atribuir um nome, Ludmilla), e ele foi mantido na abstrata condição de pronome, disponível para todo atributo e toda ação.*

(p.146) A leitora é lida por meio do reconhecimento dos cômodos de sua casa. Alguns indícios mostram que ela não parece ser adepta da releitura, comprovando as idéias de Lotaria sobre sua leitura sem compromisso, puro entretenimento.

Neste capítulo há também uma erótica da leitura, leitor e leitora estão sendo lidos (p.159). O esforço para completar as histórias interrompidas estreitam os laços entre eles, um jogo de sedução. Ludmilla é submetida à milimétrica decifração de signos corpóreos. O leitor utiliza os sentidos físicos - táteis, visuais, olfativos, auditivos e gustativos - para interpretar, atribuir sentidos verbais. O prazer não é mais auferido pelas estórias romanescas, mas por condições externas ao livro, é a leitura enquanto prazer físico no sentido de Barthes, *em O prazer do texto*. A leitura verbal como a leitura dos amantes em seus corpos não é linear: *o abraço e a leitura se assemelham: o fato de que abrem em seu interior tempos e espaços diferentes do tempo e do espaço mensuráveis*. (p.160)

Diversas imagens de leitura compõem este romance. Vemos bem delineado o múltiplo projeto de leitor calviniano no capítulo 11. Na biblioteca, ancoradouro, Leitor procura e encontra todos os títulos registrados, devidamente catalogados. Enquanto espera os livros, ausentes das estantes, senta numa mesa ao lado de alguns leitores. São sete os modos de ler, todos se completam e se unem ao pensamento do personagem principal. Para o primeiro leitor, olhos fixos e perdidos num além texto, a leitura é um estímulo à sua imaginação. O segundo afirma entender a leitura como uma operação descontínua e fragmentária, mas sendo o objeto da leitura pulverizado não pode por nenhum momento afastar-se das linhas escritas. O terceiro expõe sua necessidade de reler os livros que já leu. O quarto acredita na subjetividade da leitura, mas na medida em que cada livro lido é somado aos outros formando um único livro. O quinto leitor fala de uma leitura feita de memória. O sexto valoriza o momento que precede a leitura, o título, o incipit, a promessa de ler e o sétimo, ao contrário, é leitor dos finais, embora busque o muito além da palavra fim. Leitor agora conta sua história, explica sua longa viagem em busca da fonte dos romances-rios, tudo isso porque gosta de ler os livros do começo ao fim.

Toda esta ilustração das imagens da leitura e dos leitores para mostrar que nos dois romances em questão o leitor é ficcionalizado não para o simples reconhecimento deste na personagem, similitudes humanas em seres verbais. Escritos com uma cartilagem de papel, uma articulação sintática cujo fluxo sangüíneo é o ritmo da frase, habitam um planeta recém-descoberto num telescópio fabuloso que o aproxima das mãos à estante. O leitor é construção do autor quando se reconhece porção fictícia, linguagem.

A etimologia da palavra é antes. Um precipitar, sentidos condensados, deslocar o tempo da palavra e quedar-se suspenso, contemplar a constelação. Das etimologias imaginárias de Vico, historiador italiano que viveu entre os séculos XVI e XVII, em sua *Ciência Nova*, (Dos elementos, LXV p.113,114) encontrei a imagem poética na qual traço reflexões sobre a leitura nos escritos de Osman Lins e Italo Calvino.

Para Vico, as palavras têm origens selvagens e rústicas, assim, 'lex' anteriormente significou colheita de carvalho e 'illex' a azinheira, árvore produtora de tal fruto, que se ligam os porcos. 'Aquilex' seria então o recolhedor de águas. 'Lex' foi também colheita de legumes e mais tarde quando as letras ainda não existiam para escrever as leis, significou reunião de cidadãos, o público parlamento. Até significar ler: colher de letras e delas fazer como que um feixe em cada palavra. Aqui percebemos a memória dilatada do historiador poeta: um imaginário voltado para explicar a realidade num impossível crível. O tomar partido da palavra, tão caro aos poetas e a Francis Ponge, é buscar em sua origem sentidos e fazer ressoar.

Ler é interpretar, eleger sentidos. Não somente acompanhar o ritmo sintático, gramatical, das vírgulas, pontos, parágrafos, acentuações das palavras, sobretons dos parágrafos, mas no ritmo sugerido pelo autor, compor um ritmo próprio, uma respiração. Neste sentido Paul Zumthor (*Performance, Recepção e Leitura*, 2001) insiste na materialidade da voz, mesmo na leitura silenciosa, sons de conchas, ausente a fala sobrepõe-se o gesto, a direção dos olhos, a inclinação da cabeça, a posição dos pés, a postura de feto.

O ritmo é uma das mais difíceis realizações do escritor, e está intimamente associado ao sentido que se propõe, principalmente se visa o obscurecimento. A obra, quando captamos seu ritmo com nosso órgão, à Clarice Lispector, do delicado essencial, torna-se claro esplendor de imagens. Aí está a subjetividade da dicção evocada por Alfredo Bosi em *O Ser e o Tempo da Poesia* (1997): considerar a leitura um evento, aquilo que acontece para alguém num aqui e agora além das possibilidades do presente, incluir-se no discurso verbal do escritor.

O leitor se faz sintaxe e articula as palavras. É um executante. Pode fazer soar a música do livro ou eliminar a orquestra. Relata Ponge (*Métodos*, 1997) de sua surpresa e revolta ao ouvir a leitura de seu poema por um amigo, uma leitura melhor que a composição original, porque compreendida. O texto bem elaborado do poeta, pelo ritmo da linguagem, do estilo, surtiu maior efeito na dicção do leitor. Por isso para Osman o mais atento leitor é o que encontra o ritmo do livro, para apreciá-lo e subvertê-lo. A imperfeição

desejável diz: *previsível certa margem de desinteresse, enfado ou distração. Assim são os contatos humanos e assim exploramos uma cidade estranha. (Guerra sem Testemunhas, p.158)*

No *Evangelho na taba* Osman tece considerações sobre seu projeto de público. Ele considera um livro, simultaneamente, patrimônio da civilização e gesto individual. Não se agrada do leitor por obrigação, para ele a literatura é o campo da liberdade por excelência, porque relativa, nos exige rigor, concentrar ações. Prefere até mesmo o leitor que escolhe não lê-lo, propenso a outros ritmos, àquele que o lê para cumprir algum crédito nas escolas e universidades. Sua leitura da obra de Lima Barreto - *O espaço romanesco* - contribui como engenhosa teoria literária, e testemunha sua escolha com todo o risco do escolho, obstáculo que é, mas também apoio, de estabelecer cânones.

O artigo *O escolho de Montale* de Calvino em *Por que ler os clássicos* chama a atenção porque o termo *scoglio* do italiano significa apenas recife ou rochedo, não possui o significado do nosso verbo escolher conjugado. O ensaio é a respeito da rocha, as propostas do irracionalismo contemporâneo, na qual Montale se agarra e alternadamente se deixa naufragar. Ganhamos na tradução, nos diz também do Calvino leitor, suas escolhas, seus clássicos. A leitura seria esse nosso ato, rocha, ao qual nos agarramos para sugar da superfície porosa dos corais a variedade da vida. Tanto quanto os livros não saem ilesos deste ato, marcadores luminosos, setas temáticas, símbolos cosmogônicos; na leitura arrecife, o leitor, umedecido pelas forças da maré, torna-se fósseis de algas, novos escolhos.

Deste leitor incomum nos fala George Steiner (*Nenhuma Paixão Despedaçada*, 2001). Lendo o quadro *O filósofo leitor* de Chardin, pintor do século XVII, Steiner enumera uma série de características do ritual que envolvia a leitura nesse século: a vestimenta, a ampulheta, a pena, o silêncio.

Vestir-se bem para ler fazia parte de um galanteio, fazia-se a corte ao livro, indicava um investimento monetário e afetivo, um evento do intelectuo "*da tensa apreensão do significado pela mente, a mesma que induz Próspero a usar trajes palacianos para abrir seus livros mágicos.*" (p.14)

A presença da ampulheta no quadro de Chardin representa a inquietação do leitor no que diz respeito ao tempo de ler os livros. A tensão vida breve do leitor e arte longa da obra angustia e fascina, mesma angústia de Schopenhauer - queria comprar com o romance o tempo para lê-los - pelos livros esquecidos nas estantes.

A infinitude do livro – tema de muitos contos de Borges, projeto de Mallarmé - como imagem do universo é em Osman e Calvino a busca de um livro por vir. A construção de novas galáxias. Esses mundos a explorar conferem à aparente limitação do leitor, sua finitude enquanto homem, um sentido mais alargado - aqui também o leitor é infinito e está por vir.

Outro elemento característico nas representações da leitura do século XVII é a pena: o emblema da resposta, o leitor enquanto um escritor em potencial. Steiner (p.20) chama atenção ao verbo responder no latim, reponere, a leitura seria uma reposição do livro, uma montagem: *existe latente em todo ato de leitura conseqüente a compulsão de se escrever um livro em resposta.*

Toda esta celebração exigia uma espécie de silêncio vibrante. Uma concentração. A pena enquanto memória, a produção de notas, glosas, e da marginália. Enquanto as primeiras tem um caráter instrumental de localização de temas e técnicas de resumo, a última, a marginália, ocupa o espaço da recriação. É quando na página, campo de batalha, o leitor enfrenta o autor e literalmente preenche os vazios, as entrelinhas, as margens.

Esse leitor incomum encontrei em Agostino Ramelli, escritor do século XVI. No livro *As diversas e artificiosas máquinas*, uma reunião de máquinas labirínticas, fabulosas, Ramelli procura as coisas que não existem, como quis Valéry, e constrói máquinas de singularidades, o oposto da produção em série da era industrial. Espécie de antecipação do virtual, na medida em que é o lugar do impossível, da acumulação de saberes em espaços reduzidos, a Máquina de ler, diversa dos programas de leitura computadorizados, não exclui o tempo medido para fermentar a informação. A máquina de Ramelli, símbolo do hipertexto, é citada por Gustav Hocke em *Maneirismo: o mundo como labirinto* ao lado da Máquina de metáforas de Athanasius Kircher: são maquinarias imaginárias movidas pelo desejo.

O cenário na ilustração é de um espaço fechado, reclusão ritualística, porta e janela lacradas. Imagem barroca: o material isolante da porta, a madeira, e o condutor de energia da janela, o vidro. Aí está a máquina: o silêncio necessário inibe a fala e aguça os olhos. É um grande círculo talhado de anjos barrocos direcionando olhares aos cantos da sala. Nos átris giratórios os livros são mantidos abertos, organizados e manipulados com um pequeno motor a altura do pé, postos a exigência da leitura. Sentado, em trajes cerimoniais, com o pé próximo a engrenagem, o homem olha para os livros esquecidos na estante, busca novas referências.

Uma máquina para os que sentem prazer no estudo, para os que estão atormentados pelo gosto da leitura, diz Ramelli no texto que acompanha o desenho (citado em Alberto Manguel 2001,155). Proporciona o conforto de alternar livros sem mover-se do lugar e sem temer a queda. Com ela podemos ler vários livros ao mesmo tempo. Pouco difere este homem de nós, leitores internautas, sentados, imóveis diante da tela, manipulando variados sítios. Não esquecer apenas de olhar janela afora, do computador para a reflexão crítica. Uma leitura hipertextual se não for para concatenar sentidos não tem sentido. Ver ou ouvir um livro não deve por à margem a beleza oculta do texto escrito, da leitura contemplativa segue-se à reflexão.

Osman reafirma a necessidade dos ritos, hoje reestruturados, investimento outro, do ritmo da linguagem. Seu leitor verbal escreve-se no texto, exige de si concentração, humildade para não condenar abruptamente um livro sem direito de defesa, o tempo. São leitores gratos aos livros, mas não erigem juízos permanentes, sabendo abandoná-los, o que não significa esquecê-los. Estabelece seus clássicos incluindo a leitura de autores contemporâneos, uma leitura que não prima pela organização mas pela produtividade. Estão abertos a novos ritmos, novas experimentações, sabendo no entanto questionar facilidades. Confirma e amplia o significado da obra. Acredita com Novalis (*Pólen*, p. 103) que o leitor é um autor amplificado: *Acrescentaria que, desejando e visando o leitor cujos traços foram aqui esboçados, de modo algum desdenho as outras maneiras possíveis de abordagem. Um livro é escrito, inclusive, para os que o lêem indevidamente, para os que o estranham, os que o detestam e até para os que não haverão de ler. Natural existirem pessoas que, não o lendo, venham a ser afetadas pelas suas páginas, quando outras, lendo-as, permanecerão imunes, insensíveis a todos os seus possíveis estímulos. (Guerra sem Testemunhas, p.155)*

O pensamento literário de Calvino (*Saggi*, p.204) responde ao projeto osmaniano de público: um leitor não conformado ao mercado, questionador da escala de valores e das normas estabelecidas, mesmo quando essas normas são, em negativo, sua ausência; um leitor crítico, culto, no sentido de cultivar experiências de outras leituras, estabelecer laços, links. *Um endereço explícito ou implícito é quase sempre retraçado na obra; e o escritor que se considera em luta é levado a endereçar-se aos próprios companheiros de luta; mas ele deve em primeiro lugar ter presente o contexto geral no qual a obra se situa, deve ser consciente que o fronte passa dentro de sua obra, um fronte em continuo movimento, que desloca continuamente as bandeiras que se criam levantadas definitivamente. Territórios seguros não existem; a obra mesmo é e deve ser um campo de batalha.*

Ao leitor incomum de Steiner, acrescento *O leitor médio* de Kermode, artigo publicado em *Um apetite pela poesia* (1998). O que seria uma oposição torna-se parceria: resgatar o senso crítico na leitura. Enquanto a instituição envolta em tramas procura formas de eliminar as funções do professor de literatura e do crítico literário, Kermode está no fronte de batalha reafirmando nossa função: imantar o leitor médio, o público leitor em geral, o que lê romances de sucesso como entretenimento, hábito, com a alta literatura.

Tendências universitárias dos Estados Unidos estabelecem cânones politicamente corretos e descartam a possibilidade da leitura de textos literários porque estes não formam boas pessoas. Mais do que atitude romantizada que nos lembra a censura ao Werther, de Goethe, pelo suicídio em série por ele provocado, é uma questão ideológica. Kermode diz, *a leitura do modo como devemos ensiná-la pode não produzir uma boa pessoa, mas uma pessoa sutil, questionadora, e não obstante sempre com a possibilidade de corrupção ainda mais rica e mais enriquecedora.* (p.71) Nesse campo de batalha, vale a opinião obstinada de Cioran (*Utopia e História*, p.58): *Engajar-se em qualquer empreendimento, mesmo o mais insignificante, é pactuar com a inveja, prerrogativa suprema dos seres vivos, lei e mola dos atos. Se a inveja te abandona, és apenas um inseto, um nada, uma sombra.* É uma fraternidade de leitores que sob o signo da dúvida rogam, gritos concisos, não a soberania da literatura, renegada pelo texto literário, não a saúde da poesia, esquizo dirigida, mas à necessidade de uma postura crítica diante dos fatos sociais e estéticos.

Em pesquisa sobre a literatura produzida na clausura – conventos, mosteiros e prisões – rasteio tesouros verbais. Apresento um escolhido de leitura, um poema do século XII, fruto de escavações arqueológicas num convento italiano, exemplo de marginália num fragmento do livro de *Êxodo*. Leitura de um freira columbana sobre Moisés: *Illuminado desce o monte/ uma força um fosso arbusto/ em chamas não consumido./ De tábuas em mãos/ sem pés, desnudo templo./ Na face lida, o outro recebe/ luz tênue que não se quer estrela/ Luz pavorosa de quem toca/ em grãos de reino/ na terra promessa ainda.*

A luz que exibimos na face, depois de uma leitura, é a potencialidade de sua energia proliferar, na troca de elétrons, na indicação de livros, no comentário de uma experiência verbal dos personagens, a linguagem que encerra uma poética. Esta poética da leitura é nutrida pela imaginação crítica, a bagagem literária que proporciona as associações e a interlocução com os autores lidos. Levantar a cabeça diante de um texto é a forma reversa de prestar-lhe reverência: manter vivo o visível da escrita, pela invisível multiplicação de imagens selecionadas. Procurar nos textos hieróglifos ocultos, revelá-los. Acrescentar sobre suas bases novas formas, veladas deidades escriturais.

O fanal à ausência de conclusão: a leitura dos romances, túnel, subterrâneo trânsito na fronteira Brasil-Itália. Paisagem insistente, desfolhada nas imagens da ruína. Construído com as mãos, aqueduto bíblico feito pelo rei Ezequias para alcançar a fonte de água viva e abastecer Jerusalém. A geografia física em sua finitude espacial despreza a concisão dos mapas. Há no território literário lucidez cartográfica.

O que de fora grita tem força. Mesmo não dito, o insidioso espaço e tempo, em suspeição, indicia o reconhecimento ao lugar cedido para utilização da linguagem analítica. Guardo-os. Sei bem onde ressoará seu silêncio, ligados a um texto que se esboça, e exige mais que esta discreta fidelidade, dois anos de serviço integral exterior aos objetivos da poesia, da literatura mesmo, mestre em recobrir, renegar, obscurecer suas realidades visando um sustento particular que se desfaz em imagens do fim, na morte escritural. E por quê? Por que submeter a linguagem literária às imposições da academia? Por que ansiar um título, substancialmente fadado a perder sua função devido as incertezas em torno da própria permanência da Literatura enquanto ciência humana ainda institucionalizada nas Universidades? Talvez uma frágil ostentação, uma faixa temporária, um bastião deslocável.

Ainda hesito em começar e eis que imponho um término a esta dissertação, sem mas, nem mesmo justificativas para a concisão de palavras, economia verbal, quer signifique carência teórica, ou mesmo recusa por avareza em dar de mim, o que de tão cheio meu coração cala. Tudo o mais a seguir será preparação, uma espécie de impulso para o salto maior, terei envergadura? O texto literário é meu empreendimento, minha escolha, pública dedicação. Se há coerência nas noções, nas interpretações, nos resumos, necessária estratégia de envolver os leitores com os romances? Se não fui clara? Eis o fanal à ausência de conclusão. Um fecho de luz no não-dito.

No calar, um discurso oculto escreve-me, livro diário de não realizações. Diálogos impossíveis. A importância? A competência lingüística? Como se a linguagem não fosse a falência do nomear. Tudo a que se dá nome desaparece, cemitério de objetos indigentes. Tentei, admito que não consegui, apagar-me e deixar-me modelar, o que não sou é infinitamente maior que minhas limitadas intenções. Quanto mais me afastar vejo bem modelado um rosto e alguns desejos. Vejo com alegria minhas derrotas, vejo, quero ver, também nelas, uma salvação.

- Fanal -

*De todas as águas claras a poesia é a que
menos tarda nos reflexos de suas pontes.*

– René Char

Estar em perigo, ameaça, é a condição primeira da Literatura. Sua consistência, saturação de imagens verbais, é na verdade escudo e alvo dos ataques utilitaristas do mercado editorial. O termo literatura volta a ser utilizado como publicação impressa em geral. Sua constituição múltipla, heterogênea, amplamente destacada, possibilita a abertura para manter a igualdade, ideal de democracia não menos vulnerável que a ditadura. Ambas, na realidade verbal, ofuscam a função literária deflagradora de diferenças. A censura hoje, feita na avalanche e liberdade da propaganda, cega os telespectadores fazendo deles um frágil recipiente pronto a receber novos rótulos.

O progresso literário atualmente é medido pela produção artística de livros, novelas e roteiros onde todos os itens, antes componentes da construção narrativa, pagam um preço pela divulgação. O anúncio do fim da literatura e de sua solidária realidade, o livro, não tiveram resultados. Ao contrário, impulsionou a publicação e o que temos na verdade é uma morte por multiplicação e dissolução dos valores estéticos consolidados do Romantismo à Modernidade. Os cursos de produção e leitura de textos são tecnicamente formulados para prender a atenção do leitor, e garantir a propagação das mercadorias. É cada vez mais raro encontrar leitores no sentido crítico de selecionador. Temos agora consumidores, não como firmou Valéry, de livros, mas dos produtos ofertados neste atual catálogo de vendas que se tornou o romance contemporâneo.

A prosperidade das editoras está nesse contrato. Elas tendem ao sucesso por suas facilidades técnicas. A tecnologia avançada, moda e morte na fábula de Leopardi (1992), é indiferente aos valores estéticos, móveis e estáveis, da literatura. A edição de livros antes feitas em grupo de variadas mãos humanas e máquinas ainda resguardando uma imagem artesanal, hoje se reduz ao uso de uma impressora. Processo de desornamentação tido como praticidade, revés das funções do texto literário em sua tentativa de pela linguagem ornar o mundo, questionar e acrescentar criticamente valores. A publicação virtual mesmo longe de superar o conforto e o fetiche pelo livro é ao menos portadora de uma imagem de escritura antes apenas concedida a oralidade: sua abstração, tendência à transparência e virtualidades.

A literatura em sua especificidade não está fragilizada, está encoberta. Há nesse amorfo mercado de produção romanesca em série, os que defendem o texto literário por um metal menos vil. Alguns poucos escritores, ainda, mesmo em silêncio, escrevem com o sentido mais profundo deste ato, função de astrônomo: observar o cosmo, descobrir nele novas estrelas e nomear. Na produção ensaística de Osman e Calvino podemos perceber um projeto literário que acrescenta ao compromisso intelectual um plano existencial. São livros, artigos, resenhas, prefácios, e até mesmo entrevistas, um amplo arsenal de materiais experimentados num laboratório para combinações verbais, concentrados poéticos. Eles propõem repensar a literatura visando à formação de leitores críticos, para que se mantenha viva a flama do imaginário como o fogo grego que velado por homens significa vida, a presença da tradição, deuses domésticos.

Não há em tais guerreiros um mal-estar quanto a indefinição de valores, indefinição muitas vezes propulsora do literário, feito de ambigüidades e contradições, mas, quanto a total cegueira e passividade diante desta indeterminação, a ausência de postura crítica e incisiva frente ao que nos dilui. Um saber motivador de decisões concretas e ações centradas em resultados: saber que desta diluição nasce, ou poderia nascer pela imaginação crítica, novas soluções. Há uma ausência de pesquisa para fundamentar poéticas, pesquisa em todos os âmbitos do conhecimento, para fugir ao lugar comum da homogeneização. Não se trata de aumentar as verbas para os departamentos de literatura nas universidades ou valorizar um novo departamento em detrimento de outros já envelhecidos, o problema maior da literatura não é a verba, é o verbo. A pesquisa verbal é a meta, experimentação de novas linguagens.

O conceito de literatura como o conhecemos e prezamos, quanto há de presa neste prezar, é fruto de uma tradição literária aberta a cânones ocidentais e orientais. A leitura de Octavio Paz apresenta no haiku japonês os valores de uma modernidade concentradora de imagens que se unem sem eliminar as diferenças. A tradição oriental nas narrativas é geralmente simbolizada por Sherazade. Em *Se um viajante* a presença dessa voz feminina delineia uma escolha estilística, a suspensão do prazer pela leitura, construção em cadeia de começos que possibilitam a continuação e a atenta permanência, expectativa sã, busca crítica dos próximos capítulos, nunca conclusos. Em *A rainha dos cárceres da Grécia* estrutura a construção do personagem narrador, consciente agora de seu caráter lingüístico, de sua ficcionalização. Acreditavam mesmo os ouvintes em Sherazade? Na suspensão da descrença, espera ativa, nutriam-se de especulações, proliferar de histórias. A distração da Morte é uma das balizas da narrativa.

Os dois escritores em seus romances fazem uma defesa rigorosa da literatura. Calvino, hábil professor, num gesto cauteloso e inconcluso, escreveu com base na tradição literária milenar os valores estéticos que gostaria de encontrar na literatura do próximo milênio. Osman, para quem a profissão docente perdeu a decência modelando-se ao falido método educacional de ensinar literatura, escreveu diversos artigos sobre os critérios de escolha do cânone literário nos livros didáticos, valores bem mesquinhos como a divulgação pessoal dos organizadores dessas coletâneas. Eis o fanal: as considerações sobre o projeto literário de Osman e Calvino, o específico da literatura. O modo particular de, pela noção de escritura e da prática dos valores estéticos da modernidade, fomentar a montagem do mosaico textual em suas produções.

Da Literatura, podemos dizer com Octavio Paz: caracol onde ressoa a música do mundo. Se cada época traz em si um ritmo diferente, a nossa alarga as possibilidades, é a nota dialógica, a pluralidade dos saberes. Barthes, a quem devemos o termo escritura, em sua aula inaugural chama a atenção para a importância da literatura e sua especificidade: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. A conjugação das forças estabelecidas entre conhecimento, representação e significação. A Literatura abarca assim todas as disciplinas, é linguagem significativa, cativa por sedução, estabelece laços. Por toda sua amplitude em concentrar opostos, é uma maneira de singularizar mundos.

O que vemos, no entanto, na postura política e ideológica da globalização é o saber compartilhado sem a postura seletiva, crítica, do leitor. As informações chegam em enxurrada e ao invés de formar intelectualmente e sensivelmente as pessoas, afogam-nas – cadáveres no mesmo cemitério marinho, ausente a poeticidade de Valéry, no mar moderno de diluição. O lugar da escritura é um embate: diante do mundo padronizado temos necessidade de situar o que nos define. Repensar a literatura enquanto interdisciplinar, comparada, exige rigor, disciplina. Não ser indiferente ao discurso do outro não significa perder as diferenças. A literatura por ser interdisciplinar desempenharia a função de aproximar a comunidade leitora.

Não há entidade melhor para simbolizar a peculiar existência da literatura que a deusa de duas faces: Jano, olhar desdobrável. Ao mesmo tempo obra, o resultado de um ato – o escrever – é uma interrogação sobre esse mesmo ato. O escritor escreve para, entre muitas coisas, responder a pergunta – O que é literatura? Essa complexidade é investigada, de perto, por sua outra face, reversa: a crítica. A escritura é obra e leitura de si mesma, ao mesmo tempo realização e questionamento. A metalinguagem apresenta esse espaço híbrido. Leyla Perrone-Moisés (*Altas literaturas*, p.11) nos fala desse envolvimento do

escritor com a crítica: *Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico.*

Enquanto ato de leitura, a crítica literária está diante de uma realidade intransponível: no momento em que fazemos uma pergunta em relação a obra temos a interrogação elidida pelo enunciado – o texto é mais amplo, em sua concretude, que a dúvida precível instaurada pela leitura. A imaginação indica percursos para interpretações e se intensifica na dilatação de nossa memória. Mallarmé pode ser visto como um dos grandes poetas que contribuíram para a história da união entre literatura e crítica. Para Mallarmé a poesia é um ato crítico – põe em xeque o passado, ou seja, a forma como *leríamos* o passado. Imagem seletiva da poesia, onde se podam os galhos inúteis, para que a árvore refloresça em potência. Como nos lembra Leyla, crítica implica, sempre, valor (*Krienein* = julgar).

A consciência crítica é uma categoria da literatura moderna. Esta consciência nos leva a questionar os pressupostos da Crítica feita por escritores – técnica, ciência ou arte? Eduardo Portela (*Dimensões*, 1976) escreveu num texto sobre o estruturalismo: “*A crítica literária enquanto crítica está presa a uma obrigação científica; e enquanto literária revela uma intenção artística*”. De fato, a crítica literária não está destituída do que anima e substancia seu próprio objeto. A literatura parece ter investido nestes pólos, obras há em que a crítica é objeto do fazer, objeto de ficcionalização. Osman Lins e Italo Calvino são alguns desses escritores que absorveram a crítica como um elemento estruturante de suas narrativas, hibridismo de gêneros.

Encarada como um valor, elemento estético, pela modernidade, a crítica subsiste em sua própria construção: possibilidade de reflexão sobre a arte, arte sendo. Crítica, validade de uma postura – julgar, pôr em xeque os pressupostos de que se vale quem escreve. Tentativa de resposta, para descobrir que seu movimento é na verdade uma formulação interrogativa. O signo dos séculos, a interrogação, diz Octavio Paz, é um rogo coletivo em invisíveis gargantas. A inter-rogação do escritor diz respeito a sua identidade nacional, cidadão do mundo, e sua função social, sal da terra, de pela concentração de imagens poéticas minar o real que nos encerra. A meditação sobre a literatura na modernidade – presença diversa e constante no texto literário, poesia e narrativa de si mesmas – amplia-se em variados campos de atuação, novos fronts de guerra.

O escritor moderno é um solitário que caminha num ermo cheio de imagens, galeria deserta de sua fascinação. Deserta, pois a nossa época também é a época do degrado a que o poeta foi submetido – antes louvado ou vilipendiado, hoje invisível. A indiferença com que a sociedade dele se protege anula a ação poética, transformando-a em um artigo de consumo. Sua galeria empoeirada, entretanto, está repleta de rostos e vozes. Nada do que possa produzir carece dessa atenção dada ao passado, essa desconfiança da expressão. A motivação da literatura é a mudança, a transformação, a circulação eterna da energia perecível e humana encontrada nos textos que nos precedem. No texto relido o espaço para novas edificações, arquitetura do saber literário.

O poeta William B. Yeats afirmava que o escritor *aprende muito depressa que não há escola de canto para sua alma, exceto o estudo dos monumentos de seu próprio resplendor*. A modernidade flexiona o cânone e o abre para a intervenção de todo escritor interessado em atar o presente ao passado, partindo da interpretação criativa das obras que lhe precedem, para o aprendizado e experimentação de sua própria escrita. O quadro de Leyla Perrone-Moisés traçado em *Altas Literaturas*, a partir das escolhas dos escritores-críticos, demonstra o risco que cada um assume ao eleger seu cânone. Segundo a autora, *as escolhas não são ditadas por nenhuma autoridade institucional, mas pelo gosto pessoal, justificado por argumentos estéticos e pela própria prática* (p.63). Nessa intervenção há não o jugo da tradição mas o diálogo com o presente. Os escritores-críticos extraem das obras do passado processos e mecanismos que os ajudam a construir sua poética, num misto de militância literária e didática artística.

Dos escritores-críticos citados por Leyla vemos Italo Calvino ao lado de Pound, Eliot, Borges, Paz, Butor, Sollers e Haroldo de Campos. Um grupo diversificado em suas produções unidos na defesa do literário. O cânone de Calvino foi alistado com base nos livros *Por que ler os clássicos* e *Seis propostas para o próximo milênio*. No primeiro livro, antologia de artigos publicado na década de 80, Calvino desenvolve considerações sobre a tradição literária. Um clássico afirma, pode ser a designação *tanto para uma obra antiga quanto para uma moderna mas já com lugar próprio numa continuidade cultural*. (p.14) Trata-se da invenção da tradição, a biblioteca pessoal cara a Borges, a edificação de um cânone aberto a apócrifos, e a Pessoa, autor que multiplicando-se em heterônimos renovou a literatura portuguesa. Tal idéia de tradição só é possível devido a um pensamento crítico sincronizado aos debates da nova historiografia. A história literária é reformulada pela leitura sincrônica, uma rede de relações atemporais. Deste modo, conclui Leyla, *Calvino propõe a releitura infinita e presentificadora dos clássicos*. (p.38)

No capítulo 3 de *Altas literaturas*, Leyla seleciona os casos exemplares de autores que freqüentam o cânone dos escritores-críticos. Destaco os presentes na lista de Calvino: Dante e Mallarmé. Pelo menos três das propostas para o próximo milênio são ilustradas com textos de Dante: a leveza (mesmo que ele apareça em antítese, o peso); a visibilidade, é a partir de um verso da *Divina Comédia*, *chove dentro da alta fantasia*, que o ensaísta mostra a importância da imaginação na literatura; e a multiplicidade, ao comparar este valor na idade medieval e moderna, Dante é a referência. Mallarmé ilustra o valor de exatidão e multiplicidade. No que diz respeito a exatidão do poeta de *Un coup de dés*, Calvino demonstra a configuração radical do cálculo matemático atingindo a abstração, a escolha do *nada* como substância última do mundo. A multiplicidade de Mallarmé é ilustrada com a sua ambição e projeto de fazer com que tudo no mundo termine no *Livro, instrumento espiritual*.

Segundo Leyla os escritores-críticos modernos ampliam as idéias do romantismo alemão de Shelegel e Novalis, para quem a poesia só poderia ser criticada por poesia: *o que os une é uma experiência partilhada da linguagem poética e o projeto comum de levá-la a um padrão universal de excelência. (...) O que os une, sobretudo, é a paixão pela literatura e a constância na sua defesa* (p.144) A autora demonstra como nas definições de um clássico Calvino enfatiza a leitura subjetiva e crítica fundamentada em bagagem literária, *dobras da memória*, e não em critérios de gosto. Entre as especificidades da obra literária destaco: a inesgotabilidade do sentido; a resistência aos comentários; o efeito-surpresa; a completude; a atemporalidade, e os valores supra conhecidos de leveza, rapidez, visibilidade, exatidão e multiplicidade (idem, p.151). A consistência na literatura, proposta não escrita, pode ser lida em seu silêncio como a apresentação de uma existência disseminada, a união das cinco virtualidades do texto, um coerente projeto literário.

Encontramos o ideal estético de Italo Calvino, *exatidão de imaginação e de linguagem*, em sua quinta proposta, a multiplicidade, quando ele expõe sua predileção por Jorge Luis Borges: *cada texto seu contém um modelo do universo ou de um atributo do universo – o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico*. (p.133) A literatura nutre-se do universo para renovar-se e renová-lo, o ato de escrever é uma cosmogonia verbal. O escritor diz mais porque diz com complexidade sua língua. O romance é concebido na dimensão da História e da Linguagem: imagens poéticas de nossa inserção no mundo. O fazer história do escritor transcende o fato histórico pela linguagem: ele parte da realidade do seu país e sua história, sempre contemporânea, para com o olhar duplo da tradição, profeta, intervir na órbita do mundo.

Odalice de Castro e Silva no livro *A obra de arte e seu intérprete – Reflexão sobre a contribuição crítica de Osman Lins* (2000, 42) considera os quatro pontos básicos à compreensão do pensamento crítico de Osman: autoria, juízo de valor, natureza da crítica dos escritores e a funcionalidade da crítica literária. A crítica de escritores a qual Osman se dedica tem *base humanística, caracterizando-se como um encontro de consciências, na defesa de valores permanentes da arte literária. Esta crítica define-se como espaço de discussão do ato poético, do papel do escritor na construção da metáfora entre vida e arte.* A autora também identifica na obra teórico crítica de Osman o propósito duplo de construir uma arte consciente quanto aos procedimentos literários da tradição, visando ultrapassá-los, e a consciência das realizações da linguagem através do olhar crítico de seu próprio criador.

O pensamento de Osman sobre a autoria está relacionado a uma leitura também sincrônica da história literária, o estabelecimento de uma tradição aberta a novos cânones. Estabelecer um cânone osmaniano será motivo para próximos estudos, aqui enfatizo apenas algumas questões suscitadas em torno do estabelecimento de valores específicos do texto literário, em oposição a total imprecisão e indefinição dos texto denominados pós-modernos. Dos autores e obras que compõe este cânone, destaco Dante, um caso exemplar de confirmação e reconhecimento. Osman muitas vezes afirmou ser Avalovara composto como um elogio à Divina Comédia. (Leia-se sobre o assunto a dissertação de mestrado *Ordem Sinuosa* de Fábio Cavalcante).

Odalice (2000, 84) cita Calvino como referência às especificidades do texto literário, *consideradas como constantes a serem preservadas*, sendo o próprio termo valor destituído de seu significado pejorativo, aferição de juízo preestabelecido em aplicações diretas. Os valores são princípios, diferentemente das leis que não se alteram, os princípios são maleáveis, razoáveis em suas caracterizações, habitam o espaço da leitura e interpretação: atemporais na medida do tempo, repetição sempre propulsora de diferenças. Maquete de um templo, altar minimizado para permitir a amplitude da oferta. Os princípios da arte não são regras imutáveis e aplicadas sem discernimento, são as pontes permanentes e vulneráveis da tradição.

Osman Lins responde à questão básica da crítica literária, a especificidade da literatura, em várias passagens de *Guerra sem testemunhas*, uma delas é significativamente familiar a Calvino: *A sobrecarga estilística, efetuando-se através do ornato desmedido ou do excessivo despojamento, rompe a tensão entre frase e significa, a vibrante e interminável oscilação entre o texto e o mundo, é a marca da verdadeira obra literária.*

(p.61) A concepção de obra literária, nós do estilo, pêndulo texto-mundo. A imagem do pêndulo não na visão polarizada encerrada pelos limites do relógio, o correr do tempo não nos toques laterais, mas no percurso oscilante e interminável entre literatura e sociedade.

Os escritores críticos são movidos pelo desejo de defesa dos valores artísticos em que acreditam e aos quais muitas vezes são seguidores. Valores não mais repetitivos, transcendem em novas concepções, novos apontamentos, esboços para novas narrativas. Para citar alguns valores osmanianos defendidos em romances e ensaios, listamos alguns: um ideal de equilíbrio entre técnica e inspiração, sensibilidade ao que de técnico existe no acaso; a leveza em forma de aperspectivismo, deslocamento dos pontos de vista na narrativa; o artifício, a consciência metalinguística de que um texto é escritura e fingimento; o ornamento em sua visibilidade, por uma frase barroca exuberante em concentração de imagens selecionadas; exatidão, saber a falência da língua em apresentar imagens, a desconfiança da linguagem; a multiplicidade ao escolher temas e motivos para novas experimentações, sem as facilidades envolvidas no abrir do leque.

Selecionar valores revela a qualidade artística de uma obra associada a consciência crítica, em oposição à padronização da literatura visando vendagens milionárias sem nenhum alcance literário. Ao contrário do que divulgam alguns, a crítica literária feita por escritores não está comprometida pela isenção analítica. Fundamenta um dos motivos primordiais ansiados pelos escritores críticos: o exame da técnica, das escolhas possíveis no amplo campo da tradição literária. A tradição envolve uma tensão entre impulsos opostos: recordar e esquecer, ter presente e manter entre parênteses, aproximar-se e afastar-se. Uma ambigüidade que o escritor não tem a intenção de resolver. Ambigüidade que é o ponto de partida da análise de um texto de Calvino sobre Octavio Paz, uma homenagem e um convite. Calvino identifica em Paz o escritor consciente da necessidade de recordar e da função vital de esquecer: *o trabalho intelectual ajuda recordar o esquecido e fazer esquecer o que é lembrado demais: idéias e imagens recebidas, que nos impedem de ver, pensar e dizer o novo.* (Saggi, 1995)

O cânone exerce função estética de seleção de valores, e função didática, sugestões de leitura para o leitor ingênuo, acostumado a comprar sem critérios estéticos os lançamentos das livrarias ou o novo título premiado nos concursos. A função da crítica de escritores é delinear uma poética, o envolvimento íntimo do artífice da palavra ao inventar bibliotecas. Crítica oficina, laboratório, advinda da seleção de leituras, do manejo com as variedades de culturas ocidentais e orientais, da reconstrução da tradição literária visando compor uma fraternidade de leitores críticos.

Estamos hoje a deriva, trem sem trilhos. O meio universitário adere maciçamente à nova corrente dos estudos culturais com a efusão de gestos impensados. Não é incomum a fácil aderência às ‘novas’ teorias, pode-se mesmo falar em moda metodológica, que se transforma em concordância com as alterações do poder que encabeçam os departamentos de literatura e línguas. Enquanto a crítica americana Marjorie Perloff em entrevista à *Cult* (Dezembro, 1998) afirmava que os estudos culturais já tinham baixado a cotação entre os acadêmicos americanos, no Brasil, a lógica colonialista não nos abandona – a Universidade abraçou a idéia empacotada com o selo estrangeiro num momento em que eles mesmos revêem os preceitos da corrente, responsável por ter segredado textos literários de pertinência para o presente, principalmente aqueles pertencentes ao perverso cânone.

A crítica literária se volatiliza quando sua atenção se volta mais para a instituição de um código, promessa de restituição social e política, do que para a intervenção nas obras do presente e, conseqüentemente, releitura das obras do passado. Os estudos culturais e o pós-modernismo se assemelham na medida em que decretam ser a obra de arte, o texto literário, um artefato indiferenciado no mercado vazio e sem sentido, porque sem valor, do concerto contemporâneo. Do ponto de vista sociológico tal visão enxerga o ângulo que lhe cabe. Em crítica literária, porém, o olhar se detém de outra forma no mesmo objeto. A interdisciplinaridade contemporânea só tem sentido quando estabelece pontes entre diferenças, tornando-as transitáveis e não abolindo-as.

O fator crucial, o eixo sobre o qual gira toda a discussão pós-moderna e a polêmica do cânone, é o *valor*. A crítica literária, enquanto crítica e literária, é essencialmente uma questão de valor estético. Osman Lins, em *Guerra sem Testemunhas*, exemplifica bem a questão do valor literário. Segundo ele, não deveríamos esperar que um operário, voltando para casa após um árduo dia de trabalho, estivesse em mãos com um exemplar de ‘Guerra e Paz’, algo não de todo impossível – mas, pernicioso seria a falta de consciência do operário entre a diferença que rege a leitura daquele livro de wester, ou revista em quadrinhos, e ‘Guerra e Paz’.

O problema não está nas realizações levianas de uma arte, ou sub-arte voltada para a imediatez do mercado e da circulação rápida da moeda que o compensa. Todo tempo conheceu a produção literária de desafio, morfina para a agonia cotidiana e que tem por função entorpecer, com doses mais ou menos contínuas senão diárias de engeçecimento. A moeda do escritor é outra, e vária. E talvez só aumenta a ciência das insatisfações sociais: é o testemunho de conquista dessa consciência, do necessário e interminável sonho individual e coletivo que Octavio Paz via amalgamados no ato poético.

O pós-modernismo esquiva-se da concepção de valor. Não há diferença entre Flash Gordon e Ulisses, entre Perry Rodan e Jorge Luis Borges. Questiona-se, a partir das idéias de Jacques Derrida, a homogênea propriedade do artefato literário. Derrida não aceitava a concepção de valor intrínseco ao literário, mas não negou que toda crítica estava atrelada ao levantamento e reflexão das diferenças de discurso, à reflexão da valoração e do potencial significante deles, do olhar de quem os aborda. No campo dos valores o espaço para as discussões e o diálogo: onde não há valor tudo evapora e a vida é uma fumaça que nada sinaliza ou comunica, sem mãos para agitar o tecido.

Os estudos culturais principiam pelo processo pós-moderno de esvaziamento dos discursos e de seus valores. Vemos a total oposição aos critérios de valores sustentados, balizas da arte literária na alta modernidade. A partir daí instituem paradigmas – como os de raça, classe, etnia, sexo – para avaliação dos textos. O texto literário é um terreno movediço, a convergência de várias linhas de força, e os aspectos sociais e culturais se apresentam codificados e agregados ao aspecto transcendente – usado aqui à revelia de Derrida e de sua insistente negação da essência metafísica da arte.

Octavio Paz traduz esse ato transcendente que é o ato poético como algo nascido de um contexto histórico e social específico caracterizado, além disso, por uma radical tentativa de ultrapassar tais limites, sem os quais ele não existiria. Ato movido pela outra voz, a da imaginação, do complexo acervo de imagens cultuadas e imantadas em significações históricas e imaginárias, suspensas nas incertezas do real. Na ambigüidade primordial da poética e da literatura o instável equilíbrio entre a palavra social e o indivíduo, entre a expressão e a experiência.

Leyla Perrone Moises, *Em defesa da literatura*, artigo publicado na *Folha de São Paulo*, considera tanto as reações conservadoras contra os estudos culturais, oposição de alguns professores com posicionamentos moralistas e preconceituosos, como também as reações ponderadas baseadas no resgate do ensino literário. Frank Kermode por exemplo aponta em seus ensaios de *O apetite pela poesia, os valores ativos nas obras literárias e as vantagens culturais e existenciais de sua leitura*. A autora relata que apenas no ano de 1995 surgem por meio de artigos e livros diversas defesas da literatura, tanto por poetas como por críticos e professores. Ela cita dois livros com o mesmo título *A Defense of Poetry*, de Mark Edmundson (Cambridge) e Paul H. Fry (Stanford). Cita também teóricos jovens, como o inglês Peter Widdowson que publicou em 1999 *Literature*, que *apoiam as causas políticas dos culturalistas, mas consideram que o ensino especificamente literário deve ser reativado e argumentam nesse sentido*.

Na imaginação crítica vejo a defesa da literatura. Segundo Paul Zumthor (2000,124), ela é a faculdade poética que age em duas modalidades, parte da apreensão intensa de um real particular ao estabelecimento de imagens recompostas, elementos percebidos por analogias pessoais, fundamentadas no duplo jogo da racionalidade e paixão. Concordando com Castoriadis ele afirma que a imaginação não é louca, ela *des-razoa*, possibilita o funcionamento e a mobilidade dos objetos por meio do ludismo de nossa percepção. Na apreensão de textos literários a imaginação age enquanto glosa, cria o que explica, dobra crítica.

A literatura se reveste do manto de Penélope, registra singularidades humanas, em farrapos de imagens selecionadas, que a noite destece. O poeta, um Sísifo feliz. No rolar da pedra, curtir a tradição, solidificar um chão, concentrar estilhaços. A total indefinição de valores em nosso tempo conduz o poeta a repensar seus critérios, bússola norteadora na arca literária.

A criação artística é da ordem do desejo, portanto tende ao impossível, a não realização. Um projeto literário inclui a falência. Dos escritores críticos, Blanchot em seus livros *O livro por vir* e *O espaço literário* enfatizou os rumos da literatura em sua própria diluição. Ele sabia que o texto literário repousava sobre frágeis bastiões, a finitude humana e sua linguagem. Blanchot ao condenar a literatura à pena de morte desenvolveu ao mesmo tempo uma visão apocalíptica do mundo e uma poética do silêncio. Concede à literatura o direito à morte, mas no ruído de seu silêncio, o roer do mesmo rato de Cioran (2001,64), insistente, mina a realidade apodrecida.

A indefinição dos valores, a cegueira branca, cara a Saramago, não contaminam todos os personagens da cena atual. Há os que não cedem à ausência de critérios em selecionar cânones e muito menos ao estabelecimento de valores ideológicos que subtraem as especificidades do literário. Há os que não abrem mão da força propulsora do desejo, o impossível. São movidos em princípios pela imagem do personagem bíblico citado por Osman, sempre em Guerra, Esdras, uma mão na construção, ergue os muros da tradição, e a outra na espada, em alerta, pronta para o combate.

Uma imagem se faz insistente, eis o fanal: um poço imerso ao rio. Suas laterais sítiam com bravura uma rara substância, delimita diferenças. Literatura é resistência: conhecimentos diversificados, consistente projeto. Pressionada pela variação das correntes, ela se faz poço artesanal, móvel. Não desviamos nosso olhar de sua localização, nós mesmos a construímos, terreno particular, partilhável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Bibliografia de Osman Lins e Italo Calvino

LINS, Osman (1973). *Avalovara*. 5 ed. São Paulo, Companhia das Letras..

_____ (1974). *Guerra sem Testemunhas*. São Paulo, Ática.

_____ (1974). *Nove, novena*. 4 ed. São Paulo, Companhia das Letras.

_____ (1976). *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro, Guanabara.

_____ (1977). *Problemas inculturais*. 3 ed. São Paulo, Summus editorial.

_____ (1979). *Evangelho na taba*. São Paulo, Summus editorial.

CALVINO, Italo (1965). *Cosmicomicas*. Torino, Einaudi.

_____ (1995). *Saggi*. Org. Mario Berengui. Milano, Mondadori.

_____ (1997). *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras.

_____ (1998). *Por que ler os clássicos*. São Paulo, Companhia das Letras.

_____ (1999). *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo, Companhia das Letras.

_____ (1994). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano, Mondadori.

2. Bibliografia sobre os autores

ANDRADE, Ana Luisa (1987). *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo, Hucitec.

ASOR ROSA, Alberto (2001). *Stile Calvino*. Torino, Einaudi.

CASTRO E SILVA, Odalice (2000). *A obra de arte e seu interprete*. Fortaleza, UFC.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende (2001). *Que História Aguarda, Lá em baixo, seu fim?*
Belo Horizonte, UFMG.

FERREIRA, Ermelinda (2000). *Cabeças compostas*. Rio de Janeiro. O autor.

PAES, José Paulo (1995). *Transleituras*. São Paulo, Ática.

PESSOA NETO, Anselmo. *Italo Calvino: As passagens obrigatórias*. Goiania, UFG.

SCARPA, Domenico (1999). *Italo Calvino*. Milano, Bruno Mondadori.

URGNANI, Elena (1990). *Italo Calvino and Jay Mc Inerney's "you narrator"*. Nova
Yorque, Rutgers Universit.

3. Bibliografia Geral

- BACHELARD, Gaston (1989). *A água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. Perspectiva, São Paulo, 1986.
- BARTHES, Roland (1988). *O Rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense.
- _____ (1995). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- _____ (1980). *S/Z*. Lisboa, edições 70.
- BAUDRILARD, Jean (1991). *Simulacro e simulação*. Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2000). *Da sedução*. 3.ed. Papyrus, São Paulo.
- BLANCHOT, Maurice (1987). *O espaço literário*. São Paulo, Rocco.
- _____ (1984). *O Livro por vir*. Lisboa, Relógio D'água.
- _____ (1997). *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, Rocco.
- _____ (2001). *A conversa infinita. A palavra plural*. São Paulo, Escuta.
- BORGES, Jorge Luis (1998). *Obras Completas*. São Paulo, Editora Globo.
- BOSI, Alfredo. (1993). *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo, Cultrix.
- BRUNEL, Pierre (1997). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro, José Olímpio.
- BUTOR, Michel (1974). *Repertório*. São Paulo, Perspectiva.
- CANDIDO, Antônio (1973). *Literatura e sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional.
- CASTORIADIS, Cornelius (1991). *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo, Paz e Terra.
- _____ (1991). *As encruzilhadas do labirinto*. Vol.2. São Paulo, Paz e Terra.
- DELEUZE, Gilles (1988). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Graal.
- CHAR, René (1995). *O nu perdido*. São Paulo, Iluminuras.
- _____ (1978). *Comune présence*. Paris, Gallimard.
- CHIAMPI, Irlemar (1991). Coord. *Fundadores da modernidade*. São Paulo, Ática.
- CIORAN E. M (1994). *História e Utopia*. Rio de Janeiro, Rocco.
- _____ (2001). *Exercícios de admiração*. Rio de Janeiro, Rocco.
- COMPAGNON, Antoine (1999). *O demônio da teoria*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- _____ (1996). *O trabalho da citação*. Belo Horizonte, UFMG.
- COSTA LIMA, Luis (1979). *A leitura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- COSTA LIMA, Luis (1980). *Mimese e Modernidade*. Rio de Janeiro, Graal.
- CULLER, Jonathan (1997). *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro, Rosa dos tempos.

- CURTIUS, Ernest Robert (1996). *Literatura Européia e Idade média Latina*. Rio de Janeiro, INL.
- DALLENBACH, Lucien (1977). *Le recit especulaire*. Paris, Éditions du seuil.
- DELEUZE, Gilles (1997). *Clínica e Crítica*. São Paulo, Editora 34.
- DERRIDA, Jacques (1972). *La dissémination*. Paris, Seuil.
- _____ (1995). *Paixões*. São Paulo, Papyrus.
- DURAND, Gilbert (1964). *A imaginação simbólica*. São Paulo, Cultrix.
- _____ (1999). *O imaginário*. Rio de Janeiro, DIFEL.
- ECO, Umberto (1986). *Lector in Fabula*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- _____ (1994). *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras.
- FRAISSE, Emmanuel (1997). *Representações e Imagens da leitura*. São Paulo, Ática.
- GENETTE, Gerard. (1982). *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- GLOCK, Hans-Johann (1997). *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- GRACQ, Julian (1961). *Preferences*. José Corti, Paris.
- HAMBURGER, Jean (1992). *A razão e a paixão*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- ISER, Wolfgang (1996). *O ato da leitura. V.1*. São Paulo, editora 34.
- _____ (1999). *O ato da leitura. V.2*. São Paulo, editora 34.
- HOCKE, Gustav (1986). *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo, Perspectiva.
- HOLANDA, Lourival (1992). *Sob o signo do silêncio*. São Paulo, Edusp.
- _____ (1999). *Defesa e Ilustração da Literatura*. Recife, UFPE, prelo.
- KERMODE, Frank (1998). *Um Appetite pela Poesia*. São Paulo, Edusp.
- LEOPARDI, Giacomo (1992). *Opúsculos Morais*. São Paulo, Hucitec.
- LIMA, Lezama (1996). *A Dignidade da Poesia*. São Paulo, Ática.
- LIMA, Sérgio. (1976). *O Corpo Significa*. São Paulo, EDART.
- MACHADO, Roberto (2000). *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- MANGUEL, Alberto (2001). *Uma história da leitura*. 2ed. São Paulo, Companhia das Letras.
- MONTAIGNE, Michel de (1996). *Ensaio I, II e III*. São Paulo, Nova Cultural.
- MOURÃO, José Augusto (2001). *A poética do hipertexto*. Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.
- MUSIL, Robert (1989). *O homem sem qualidades*. 2ed. Rio de Janeiro, Nova fronteira.
- NASCIMENTO, Evando (1999). *Derrida e a Literatura*. Rio de Janeiro, EDUFF.
- NIETSCHE, Friedrich (2002). *Fragmentos Finais*. Brasília, Editora UNB.

- NITRINE, Sandra (2000). *Literatura Comparada*. São Paulo, Edusp.
- NOVALIS (1998). *Pólen*. São Paulo, Iluminuras.
- PAREYSON, Luigi (1993). *Estética, teoria da formatividade*. Petrópolis, Vozes.
- PAZ, Octavio (1982). *O Arco e a Lira*. 2ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- _____ (1986). *El laberinto de la soledad*. 2ed. México, Fondo de Cultura Economico.
- _____ (1986). *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (1994). *A dupla chama: amor e erotismo*. 2ed. São Paulo, Siciliano..
- _____ (2001). *O outra voz*. 1ª reimpressão. São Paulo, Siciliano.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2000). *Inútil Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____ (1978). *Texto, Crítica e Escritura*. São Paulo, Ática.
- _____ (1998). *Altas literaturas – Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo, Companhia das Letras.
- PESSOA, Fernando (1995). *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- PONGE, Francis (1997). *Métodos*. Rio de Janeiro, Imago.
- _____ (2002). *A Mesa*. São Paulo, Iluminuras.
- REUTER, Yves (1996). *Introdução à análise do romance*. Rio de Janeiro, Martins Fontes.
- ROGER, Jérôme (2002). *A Crítica Literária*. Rio de Janeiro, DIFEL.
- ROSA, João Guimarães (1985). *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 5ª edição.
- SÁBATO, Ernesto (1978). *O Escritor e seus fantasmas*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- SCHNEIDER, Michel (1990). *Ladrões de Palavras*. São Paulo, Editora da Unicamp.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (1999). *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo, Iluminuras.
- SILVEIRA, Paulo (2001). *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre, Fumproarte.
- STAINER, George (2001). *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. RJ/SP, Record.
- STAROBINSKI, Jean (1970). *La relation critique. L'Oeil vivant II*. Paris, Gallimar.
- STEBAN, Claude. (1991). *Crítica da Razão Poética*. São Paulo, Martins Fontes.
- ANTONELLO, Pierpaolo (1998). *Ordinateur: A Tela e a Página*. In: Intersecções, Materialidade da Comunicação. VI Colóquio UERJ, Rio de Janeiro, Imago.
- VALÉRY, Paul (1980). *Pièces sur L'Art In: Les Cahiers, vol. II*. Paris, Gallimard.
- _____ (1999). *Variedades*. São Paulo, Iluminuras.
- VICO, Giambattista (1999). *A Ciência Nova*. Rio de Janeiro, Record.
- WITTGENSTEIN (1995). *Investigações filosóficas*. São Paulo, Abril Cultural.
- ZUMTHOR, Paul (2000). *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo, Educ.