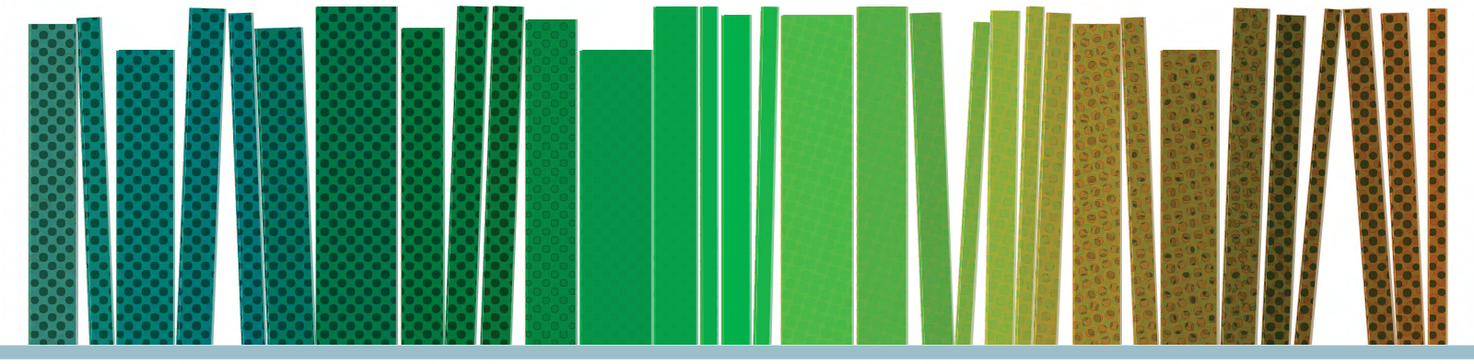
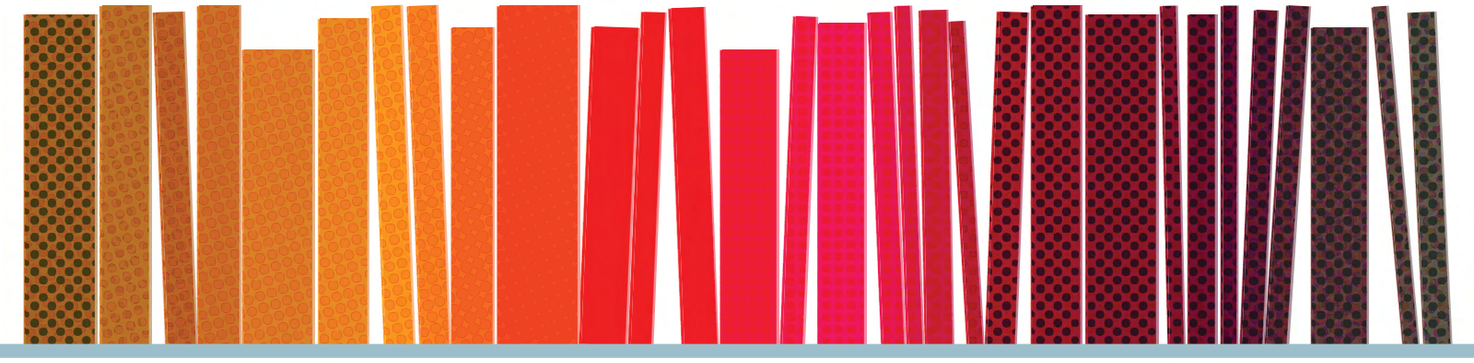
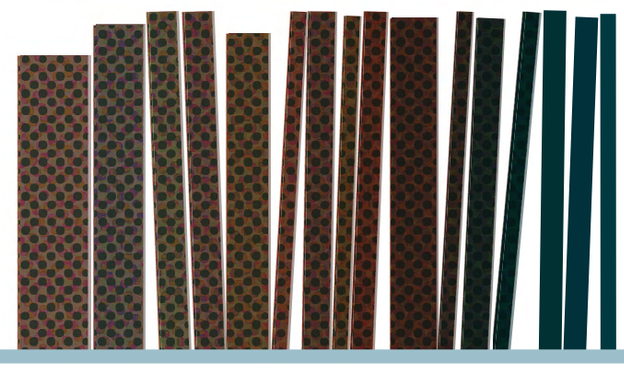
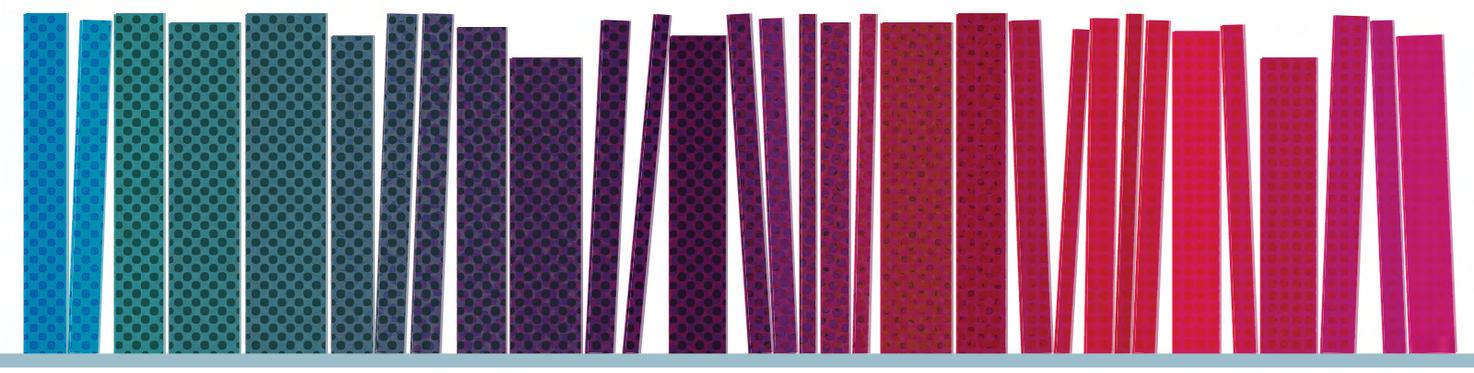
Maria Elisa Rodrigues Moreira
Organização e Apresentação

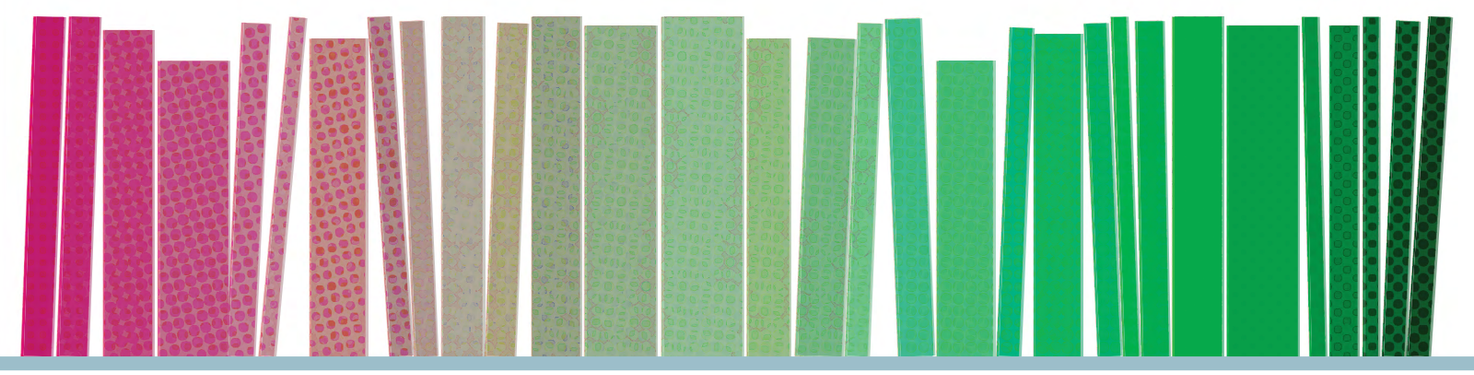






na literatura, os livros





o sexo da PALAVRA

Edição © O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais. 2018
Curadoria: Fábio Figueiredo Camargo
Projeto gráfico: Antonio K.valo
Revisão: Maria Elisa Rodrigues Moreira

M261m

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues
Na literatura, os livros/org. MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. - Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2018.
95 p.

ISBN: 978-85-93892-03-5

1. Literatura Brasileira. 2. História e Crítica. 3. Crítica.
1. Título

CDD: B869 CDU: 82.09

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.
Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1° de janeiro de 2009.

O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais
Av. Cesar Finotti, 566/302 | Jd. Finotti
CEP: 38.408-138 | Uberlândia - MG
Tel: (34) 3084-3592
CNPJ: 27.693.900/0001-18
Printed in Brazil / Impresso no Brasil

www.osexodapalavra.com

CONSELHO EDITORIAL

Alex Fabiano Jardim
Ana Maria Colling
André Luiz Mitidieri
Andréa Sirihal Werkema
Antonio Fernandes Junior
Cíntia Camargo Vianna
Cláudia Maia
Cleudemar Fernandes
Davi Pinho
Djalma Thurler
Eliane Robert de Moraes
Eneida Maria de Souza
Flávia Teixeira
Flávio Pereira Camargo
Joana Muylaert
Karla Cipreste
Larissa Pelúcio
Leandro Colling
Leonardo Mendes
Luciana Borges
Maria Elisa Moreira
Nádia Batella Gotlib
Patrícia Goulart Tondinelli
Paulo César Garcia
Renata Pimentel
Ruth Silviano Brandão
Telma Borges
Vinícius Lopes Passos

CURADORIA

Fábio Figueiredo Camargo
Leonardo Francisco Soares
Ivan Marcos Ribeiro

os livros

Maria Elisa Rodrigues Moreira
Organização e Apresentação

1ª EDIÇÃO
Uberlândia - MG
2018

o sexo da PALAVRA

A COLEÇÃO

A coleção Na literatura surge a partir de dois desejos. O primeiro deles diz da necessidade de se colocar o diverso em convivência: procuramos, nos pequenos livros que a compõem, articular pesquisadores de diversos locais e interesses, assim como em diferentes momentos de suas formações, para refletirem sobre como certas temáticas são abordadas pela literatura. O segundo diz da crença na partilha dos saberes e dos afetos: por isso, os livros foram concebidos em formato e-book e com distribuição gratuita. É uma forma de fazer com que eles possam ser acessados pelo maior número de pessoas, nos mais diversos lugares, perfazendo-se como uma rede de provocação ao pensamento.

Maria Elisa Rodrigues Moreira
Idealizadora / Diretora da Coleção

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 07
NENHUM LIVRO É UMA ILHA

PALAVRA À VISTA: APROXIMAÇÕES ENTRE ILHA E TEXTO EM *LA INVENCIÓN DE MOREL* E *PLAN DE EVASIÓN*, DE ADOLFO BIOY CASARES 11

Letícia Malloy

LIVRO DE LIVROS, LIVRO SOBRE LIVROS, LIVRO ENTRE LIVROS… 35

Maria Elisa Rodrigues Moreira

GONÇALO M. TAVARES E AS LIGAÇÕES 55

Pedro Corga

UM TEXTO EM DE(S)COMPOSIÇÃO: O LIVRO COMO JOGO DE AZAR EM *COMPOSITION Nº 1*, DE MARC SAPORTA 73

Vinícius Carvalho Pereira

SOBRE OS AUTORES 94

APRESENTAÇÃO

Nenhum livro é uma ilha

> O que são as palavras deitadas num livro? O que são aqueles símbolos mortos? Nada, absolutamente. O que é um livro, se não o abrimos? É simplesmente um cubo de papel e couro, com páginas; mas, se o lemos, acontece uma coisa estranha, acho que ele muda a cada vez.
>
> Jorge Luis Borges

Ao propor o tema do segundo volume da coleção "Na literatura", eu já imaginava o quão variadas poderiam ser as contribuições dos pesquisadores convidados para escrever sobre ele: afinal, a figura do livro, tão cara a nós, que nos dedicamos a refletir sobre a literatura, aparece no texto literário com a mesma diversidade caracterizadora do objeto livro ao longo de sua história – desde as tabuinhas de argila até os e-books disponíveis na contemporaneidade, o livro já se apresentou ao seu leitor em formatos, suportes e técnicas muito distintas. Seria possível, diante desse cenário de mudança contínua de formatos e suportes, pensar o livro como um tema/objeto provocativo do texto literário, uma espécie de motor poético que independe de sua forma? Ou, ao contrário, essa forma interfere também sobre os modos pelos quais o livro é retomado literariamente?

Parece-me que ambas as respostas seriam positivas. Se concordarmos com a declaração de Jorge Luis Borges de que o livro é o mais assombroso dos instrumentos criados pelo homem,[1] pois funciona como uma extensão de sua memória e de sua imaginação, é possível que pensemos que, independentemente de seu formato, do material de que é feito, dos modos utilizados para que nele se inscrevam os textos ou da forma pela qual circula entre seus leitores, o livro é uma potência de pensamentos e afetos. Ainda que, conforme acompanhamos com o próprio Borges, ao longo de sua história o livro não tenha sido sempre "cultuado", o espaço que ocupou mesmo que "negativamente", desde a Antiguidade, aponta para sua presença incisiva em nossa cultura: a recusa de Pitágoras em substituir a oralidade pela escrita ou o temor de Platão do livro como uma efígie que, ainda que aparente estar viva, nada responde, nos fazem vislumbrar o poder que se atribuía a esse objeto. Entretanto, se pensarmos que a cada novo formato o livro é também acrescido por uma série de novas problematizações e possibilidades, inferimos que é impossível unificar o livro sob uma única imagem, e que sua retomada literária deverá considerar também as características mais formais pelas quais ele se sustenta. A potência do livro, assim, far-se-ia tanto pelo que ele tem de mais geral, por alguns traços comuns que nele é ainda possível identificar, quanto pelo que apresenta de mais peculiar, pelo que é próprio a cada livro e que não se pode transpor de um a outro volume deste objeto.

Acredito que é a essa perspectiva de dupla mirada que nos direcionam os ensaios que compõem este volume, os quais dialogam com o livro por meio de elementos que se cruzam e também por meio de linhas que se desviam, fazendo

1 Na conferência "O livro", o escritor argentino assim afirma: "Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso, sem dúvida, é o livro" (BORGES, Jorge Luis. O livro. In: BORGES, Jorge Luis. *Borges, oral & sete noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.11-21.).

com que a junção entre eles constitua uma rede literária a ser percorrida por diversas portas de entrada ou pontos de saída. Nesses ensaios, o livro, que aparece como objeto impactante *per se*, tem seu potencial exponencialmente elevado quando colocado em conjunto com outros livros, o que permite que criemos, leitores, por entre o isolamento das ilhas e a conectividade das bibliotecas, trajetórias em que ganham destaque as possibilidades de ligação.

Essa perspectiva parece se evidenciar, por exemplo, no texto de Letícia Malloy, "Palavra à vista: aproximações entre ilha e texto em *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares", no qual o(s) livro(s) é(são) não apenas o objeto de desejo projetado no futuro (o desejo da escrita dos personagens) mas também o suporte no qual o passado garante sua perpetuação no presente (o museu, a biblioteca, o arquivo, enfim, a máquina narrativa que não pode desaparecer e sempre lega ao futuro uma inscrição, ainda que rasurada). E, mais, para que esse "penhor de futuro"[2] que é o livro possa se concretizar, a ilha que aparecia como sinônimo de solidão e circunscrição, mostra-se ela mesma prenhe de ligações, pois que composta por um passado que nela deixou suas marcas inscritas de forma indelével. O livro ganha, assim, a companhia de outros livros, e com isso se acresce sua potencialidade de sentido.

É isso o que transparece também em meu próprio texto, "Livro de livros, livro sobre livros, livro entre livros…", e no texto de Pedro Corga, "Gonçalo M. Tavares e as ligações". Nos dois artigos – o primeiro voltado à conformação de textos que se propõem a funcionar como arquivos literários, produzidos por Jorge Luis Borges, Italo Calvino e Gonçalo M. Tavares, e o segundo direcionado para uma poética das

2 Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, vai falar do processo do arquivo como a configuração de um penhor do futuro.

ligações que pode ser observada na obra do já citado Gonçalo M. Tavares –, evidencia-se o quanto o livro amplia sua força instigadora da escrita ao ser tomado como o principal nó de uma produção literária, ao fazer-se como o eixo de articulação sobre o qual uma obra se constitui. Mais que à ilha, o livro aqui é aproximado ao arquipélago, ao conjunto ilhas/oceano, àquele território que apenas coletivamente alcança todas as suas possibilidades.

Mas e quando essa possibilidade de amplificação dos sentidos perfaz o próprio livro como objeto? E quando o livro, em sua própria forma, evidencia que se constitui pelas múltiplas ligações que permite? É assim, como um jogo que se compõe e de(s)compõem continuamente, que o livro é tomado no ensaio de Vinícius Carvalho Pereira, "Um texto em de(s)composição: o livro como jogo de azar em *Composition nº 1*, de Marc Saporta". Aqui, o próprio livro se torna arquipélago, rompendo com os limites que lhe seriam impostos pela forma mais tradicional do livro: livre da "capa de couro" na qual as "páginas" se alinhavavam, conforme a descrição de Borges na epígrafe deste prefácio, o livro de Saporta apresenta-se como um maço de cartas a serem jogadas, como um conjunto de nós textuais a serem ligados e religados infinitamente. A unicidade do livro-ilha explode nessa figura de um livro-arquipélago, de um livro que se desdobra em outros livros, de um livro que nos leva a perguntarmo-nos até mesmo se é, ainda, um livro. As tabuinhas de argila parecem, aqui, voltar à nossa mente, e essa extensão de memória e de imaginação que é o livro confirma seu potencial de assombrar-nos, continuamente.

Maria Elisa Rodrigues Moreira

PALAVRA À VISTA: APROXIMAÇÕES ENTRE ILHA E TEXTO EM *LA INVENCIÓN DE MOREL* E *PLAN DE EVASIÓN*, DE ADOLFO BIOY CASARES

Letícia Malloy

Em 1940, Adolfo Bioy Casares (1914-1999) publicou *La invención de Morel*, cuja trama recebeu o designativo de "perfeita" em prólogo ao romance escrito por Jorge Luis Borges (1972, p. 14). O enredo da narrativa se desenvolve em função do vaguear de um fugitivo anônimo, que se desloca rumo a uma ilha deserta localizada no Oceano Pacífico após ter sido condenado à prisão perpétua pela justiça venezuelana. Temida e evitada por se tratar do local de deflagração de uma suposta epidemia, a ilha acena ao condenado – um "náufrago voluntário", segundo o termo proposto por Michel Lafon (1994, p. 155) – com a promessa de uma vida desembaraçada de perseguições. Em seu pretenso refúgio, o narrador-protagonista encontra um curioso maquinário que havia gravado, em imagens tridimensionais, momentos da existência de um grupo de homens e mulheres que um dia lá estiveram. O aparato, construído por um certo Morel, reproduz indefinidamente cenas vividas por aquele grupo e não tarda a acolher e a perpetuar, justapostas à reprodução preexistente, as imagens daquele "náufrago voluntário".

Em *Plan de evasión*, romance publicado em 1945, o escritor argentino torna a explorar possibilidades ofertadas por um espaço narrativo insular. Nessa segunda narrativa, dão-se a conhecer as angústias de um jovem francês que se vê compelido, por determinação da família, a trabalhar temporariamente em uma colônia penal instalada em ilhas no oceano Atlântico. Frequentemente referidos pela crítica literária

como “novelas gemelas”, isto é, como “romances gêmeos” (cf., a título exemplificativo, NAVASCUÉS, 1995, p. 34), os textos literários em questão dispõem de espaços narrativos cuja significação produz reverberações na produção posterior de Adolfo Bioy Casares. Com efeito, a configuração de espaços insulares ou de ambientes de significação análoga é verificada em romances e em contos casareanos em que as ilhas de *La invención de Morel* e *Plan de evasión* são novamente dispostas em outros microcosmos sob a forma de “[…] uma casa, um albergue, um hotel, um teatro, um hospital, ou ainda um jardim, uma lagoa, um lago”[3] (LAFON, 1993, p. 67, tradução nossa).

A recorrência de ambientes insulares ou insulados na obra de Adolfo Bioy Casares é, não raro, compreendida como elemento catalisador à deflagração do fantástico. Tal é a linha de raciocínio sustentada, por exemplo, em estudo de Ofelia Kovacci. Reportando-se a *La invención de Morel*, a *Plan de evasión* e a outras narrativas casareanas, Ofelia Kovacci pondera que “a crítica já assinalou a função das ilhas – a que agregamos os âmbitos fechados – na fantasia de Bioy Casares: lugares aptos para construir outra realidade, âmbitos físicos e metafísicos isolados pelo mar separador do real e do possível” (1963, p. 21, tradução nossa)[4]. Sob esse viés, o desenrolar de episódios causadores de vacilação ocorreria após as personagens se afastarem de seu quotidiano e se instalarem, ainda que sem ânimo de permanência, em espaços isolados que lhes são desconhecidos ou sobre os quais têm um conhecimento insuficiente.

Se é certo que uma importante parcela da crítica literária voltada à obra de Adolfo Bioy Casares privilegia perspectivas

3 No original: “[…] une maison, une auberge, un hôtel, un théatre, un hôpital, ou encore un jardin, un parc, un étang, un lac”.

4 No original: “[y]a la crítica ha señalado la función de las islas –a las que agregamos los ámbitos cerrados– en la fantasía de Bioy Casares: lugares aptos para construir otra realidad, ámbitos físicos y metafísicos aislados por el mar separador de lo real y lo posible.”

que associam ilha e insulamento à instauração do fantástico, também parece razoável examinar a apresentação daqueles espaços insulares sob óptica distinta: trata-se de perspectiva em que a ilha é tomada por ilha-texto, que compreende em si, por sua vez, outras camadas de textualidade. As reflexões críticas de Michel Lafon assinalam a pertinência de uma leitura dessa natureza e sugerem que a ilha constante da obra do escritor argentino se afigura como resultado de um paradoxo. Apresenta-se, a um só tempo, como tábula rasa e como lugar que, por ter sido destacado em uma gama de textos desde a *Odisseia*, resulta habitado por estes (LAFON, 1994, p. 157). De fato, na análise dos romances *La invención de Morel* e *Plan de evasión* e no exame de contos casareanos, as modulações do espaço insular ali presentes autorizam uma alusão inicial a terras virgens; não demoram, porém, a se revelarem atravessadas por uma série de registros e memórias anteriores às escritas dos personagens que as alcançam. Na narrativa casareana, desse modo, a ilha se afigura como espaço passível de exploração por parte de quem ali aporta. Por outro lado, não tarda a se revelar como livro de escrita já principiada, cuja matéria se funda tanto em memórias das subjetividades que por lá estiveram quanto na organização, em edificações ali erguidas, de cômodos que contêm bibliotecas e monumentos.

Tanto em *La invención de Morel* quanto em *Plan de evasión*, o caráter textual das ilhas não desponta como objeto de atenção imediata por parte de seus respectivos protagonistas. Em ambos os casos, o insulamento instaurado por ocasião do desembarque nas ilhas é potencializado pelo desejo dos personagens de se concentrarem na escrita dos próprios textos. É de se observar que as escolhas iniciais do "náufrago voluntário", como as de Enrique Nevers, caracterizam-se por certa desatenção quanto ao fato de que os personagens pisam em terras em que memórias pregressas se encontram

sedimentadas. O protagonista do romance casareano de 1940, tão logo alcança a ilha, estabelece como propósito central imergir na escrita de uma *Defensa ante sobreviventes* e de um *Elogio de Malthus* (BIOY CASARES, 1972, p. 18). Enrique Nevers, já na primeira tarde em que chega às ilhas, dá início à escrita de cartas endereçadas a seu tio Antoine a respeito da ainda incipiente experiência de retiro compulsório. Se inicialmente as personagens não se dão conta de que seus deslocamentos não consistem na primeira experiência de insulamento naquelas localidades, não demoram a perceber traços da memória cultural assinalada pela presença de outros personagens na ilha de Morel e pela privação de liberdade sinalizada no vulto daqueles que cumprem pena nas ilhas governadas por Castel. No primeiro caso, é imperativo observar que o narrador-protagonista, de origem venezuelana, desembarca em uma ilha que já havia sido explorada por um grupo de franceses. Quando o fugitivo anônimo, vindo de uma região cultural tomada por periférica, aporta ao espaço insular, depara-se com uma territorialidade cujos sentidos já haviam sido construídos pelo grupo de franceses – notadamente, por Morel. No segundo caso, o protagonista Enrique Nevers é exilado temporariamente em uma colônia penal na qual convive com personagens como o capitão Dreyfus – clara alusão à Alfred Dreyfus, personagem histórica francesa incriminada injustamente e apoiada em manifestos como o *J'accuse* (1898), de Émile Zola.

Nos dois romances, a existência de memórias prévias registradas nas ilhas se impõe, também, pela apresentação de bibliotecas e monumentos que se afiguram como indicadores de uma tradição preexistente aos textos escritos pelos narradores-protagonistas. A apresentação de bibliotecas e monumentos nas ilhas sugere aos protagonistas de *La invención de Morel* e de *Plan de evasión* ser incontornável a experiência de

lidar com memórias que não aquelas que já carregam, bem como de terem os próprios textos atravessados pelos textos de outros. Entretanto, antes do estabelecimento de tais experiências verifica-se a interposição de um hiato, isto é, de uma situação de incomunicabilidade entre aqueles personagens e a tradição representada por bibliotecas e monumentos. Antes de se tornar apto a operar, segundo expressão utilizada por T. S. Eliot em "Tradition and the Individual Talent", combinações eficazes de "sentimentos, frases e imagens"[5] (1950, p. 55, tradução nossa) das quais adviria seu texto ou de usufruir da tradição, conforme a perspectiva de Borges em *El escritor argentino y la tradición*, como se sobre aquela tradição dispusesse de um "direito" (1974, p. 272), o sujeito que escreve se vê inicialmente imóvel e impotente diante de um conjunto de informações do qual tira pouco ou nenhum proveito. Estes momentos de insulamento bem podem ser observados nas passagens em que os narradores-protagonistas são confrontados com as séries de livros organizadas nas bibliotecas de *La invención de Morel* e de *Plan de evasión*. No primeiro romance, o "náufrago voluntário" assim descreve as estantes que encontra no museu, um dos edifícios construídos na ilha de Morel:

> O museu tem um hall com estantes inesgotáveis e deficientes: contêm apenas romances, poesia, teatro (com exceção de um livrinho − Belidor: Travaux − Le Moulin Perse − Paris, 1737 − que estava sobre uma prateleira de mármore verde e agora avoluma um dos bolsos destes molambos de calça que visto. Resolvi pegá-lo porque o nome "Belidor" me chamou a atenção e porque me perguntei se o capítulo "Moulin Perse" não explicaria o moinho que há no baixio). Percorri as estantes buscando ajuda para certas pesquisas que o processo interrompeu e que tentei retomar na solidão da ilha (creio que perdemos a imortalidade porque a resistência à morte não evoluiu;

5 No original: "[...] feelings, phrases, images".

> seus aperfeiçoamentos insistem na primeira ideia, rudimentar: manter vivo o corpo inteiro. Só se deveria buscar a conservação daquilo que interessa à consciência).[6] (BIOY CASARES, 2014, p. 21)

Em *Plan de evasión*, a seu turno, a biblioteca do governador das ilhas é assim apresentada:

> Na biblioteca de Castel havia livros de medicina, de psicologia e alguns romances do século XIX; os clássicos escasseavam. Nevers não era um estudioso de medicina. O único fruto que colheu de *As molés-tias tropicais ao alcance de todos* [um dos livros que leu durante a viagem da França à Guiana Francesa] foi um agradável porém efêmero prestígio entre os empregados de sua casa: pelo menos era nisso que acreditava em 5 de março.[7] (BIOY CASARES, 2014, p. 104)

Além de ser realçado pelos hiatos estabelecidos entre personagens e bibliotecas, o caráter de intangibilidade da tradição é indicado em comentário feito pelo "náufrago voluntário" a respeito da sala de jantar compreendida no museu, no qual se encontram quatro monumentos:

---

6 No original: "Tiene un hall con bibliotecas inagotables y deficientes: no hay más que novelas, poesía, teatro (si no se cuenta un librito –Belidor: Travaux – Le Moulin Perse – París, 1737– que estaba sobre una repisa de mármol verde y ahora abulta un bolsillo de estos jirones de pantalón que llevo puestos. Lo tomé porque el nombre "Belidor" me pareció extraño y porque me pregunté si el capítulo Moulin Perse no explicaría ese molino que hay en los bajos). Recorrí los estantes buscando ayuda para ciertas investigaciones que el proceso interrumpió y que en la soledad de la isla traté de continuar. (Creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea, rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia.)" (BIOY CASARES, 1972, p. 25-26).

7 No original: "En la biblioteca de Castel había libros de medicina, de psicología y algunas novelas del siglo XIX; escaseaban los clásicos. Nevers no era un estudioso de medicina. El único fruto que sacó de *Los morbos tropicales al alcance de todos* fue un agradable pero efímero prestigio entre los sirvientes de su casa: por lo menos esto era lo que creía el 5 de marzo." (BIOY CASARES, 2000, p. 33-4).

> A sala de jantar mede cerca de dezesseis metros por doze. Sobre triplas colunas de mogno, em cada parede, há patamares que são como balcões para quatro divindades sentadas − uma em cada balcão − semi-índias, semiegípcias, ocres, de terracota; são três vezes maiores do que um homem; estão rodeadas de folhas escuras e proeminentes, de plantas de gesso. Embaixo dos patamares há grandes painéis com desenhos de Fujita, que destoam (pela humildade).[8] (BIOY CASARES, 2014, p. 21).

Note-se que em *La invención de Morel* as estantes da biblioteca são caracterizadas, concomitantemente, como "inesgotáveis" e "deficientes", o que dá ensejo à inferência de que a deficiência não está em uma biblioteca de "estantes inesgotáveis", mas nos olhos de quem a visita e, ao menos de início, não avista meios de dialogar com seu conteúdo. À exceção de "Belidor: Travaux – Le Moulin Perse – París, 1737", que acena com informações de possível utilidade para o "náufrago voluntário", nenhum dos outros volumes – romances, poesia, teatro, tomos de medicina e de psicologia – capta a atenção dos protagonistas dos romances gêmeos a ponto de se tornarem objetos de leitura e de posterior diálogo no momento da escrita.

Os dois personagens levam memórias de leituras para as ilhas do Pacífico e do Atlântico e, em relação àquelas memórias, expressam e delimitam um desejo primeiro de diálogo.

De uma parte, o narrador-protagonista de *La invención de Morel* alude ao objetivo de discorrer sobre o pensamento malthusiano, segundo o qual a diferença entre oferta limitada de alimentos e crescimento populacional provoca "[…] as guerras,

8 No original: "El comedor es de unos dieciséis metros por doce. Arriba de triples columnas de caoba, en cada pared, hay terrazas que son como palcos para cuatro divinidades sentadas –una en cada palco–, semi-indias, semi-egipcias, ocres, de terracota. Son tres veces más grandes que un hombre; las rodean hojas oscuras y prominentes, de plantas de yeso. Abajo de las terrazas hay grandes paneles con dibujos de Fuyita, que desentonan (por humildes)." (BIOY CASARES, 1972, p. 26).

as revoluções, as epidemias, as fomes devastadoras, para restaurarem, com a violência do sacrifício imposto, o equilíbrio rompido" (BONAVIDES, 2000, p. 83). De outra, Enrique Nevers mostra interesse em refletir sobre a autoria dos *Juicios de Olerón*, um tratado marítimo do século XIII, e indaga, sem que tenha conhecido o governador das ilhas guianenses, se este poderia ter algum interesse em ajudá-lo na tarefa. (BIOY CASARES, 2000, p. 17) Desse modo, num e noutro romance, os personagens interessados em escrever anunciam a discussão de temas relacionados às privações que experimentam: o convívio em sociedade e a observação do crescimento populacional, não mais testemunhado pelo fugitivo anônimo do primeiro romance, e a faculdade de trânsito pelos mares, temporariamente interditada ao exilado da segunda narrativa.

Precisamente nessas passagens dos romances gêmeos verifica-se que os personagens acessam e ensaiam organizar os repertórios de conhecimento que transportam para os espaços insulares, mantendo tais repertórios apartados, tanto quanto possível, dos livros e bustos com que se deparam no ambiente novo. Procuram, assim, concentrar-se naqueles quinhões de conhecimento – sobre a tese malthusiana e os *Juicios de Olerón* – que já portavam consigo antes das viagens às ilhas. Entretanto, a ideia de manutenção de uma base de informações desagregada dos dados presentes nas ilhas não se sustenta, sendo gradualmente substituída pela escolha de lidar com aqueles dados e pela compreensão de que as ilhas não se tratam de terras virgens. Os narradores-protagonistas dão a saber, em seus escritos, então, que passam a interpretar as ilhas como textos já principiados e compostos de textualidades diversas, representadas notadamente pelas bibliotecas e pelos monumentos ali dispostos.

No estabelecimento de relações entre os textos dos protagonistas e os livros e bustos compreendidos nas ilhas, instaura-se um processo similar ao observado por Ricardo Piglia em análise do conto "A memória de Shakespeare", publicado por Jorge Luis Borges em 1983. De acordo com Piglia, o contato com textos de outros autores, isto é, com uma "memória alheia", pode acarretar a internalização dessa memória, que passa a integrar o conjunto de "lembranças privadas" do leitor e, eventualmente, daquele que se dispõe a escrever (PIGLIA, 2004, p. 43-44). Em alguns casos, a "memória alheia" pode se fixar pacificamente nas lembranças de quem a lê, como apontado por Piglia em relação a certa passagem de um dos romances de Daniel Defoe: "Robinson Crusoé retrocede ante uma pegada na areia […]. São acontecimentos entremeados ao fluir da vida, experiências inesquecíveis que voltam à memória, como uma música" (PIGLIA, 2004, p. 45). Em outros, a "memória alheia" pode implicar um embate com as "lembranças privadas" de quem a recebe. A partir do raciocínio de Piglia, verifica-se que no enredo de "A memória de Shakespeare" somente alguns fragmentos da "memória alheia" recebida pelo narrador-protagonista são de fato acessados, não se integrando de forma amena às "lembranças privadas" do receptor e acarretando a este as sensações de "opressão" e "terror" (BORGES, 2002, p. 53). Realça-se, nesse sentido, que a "memória alheia" recebida pelo personagem borgiano corresponde a uma angustiante memória da tradição, dado o porte da figura que a representa – ninguém menos que Shakespeare.

Em face dos "romances gêmeos", cabe indagar de que maneira se torna possível aos narradores-protagonistas manusear as "memórias alheias" encontradas nas ilhas como se aquelas passassem a consistir em "lembranças privadas" que poderiam ser tangenciadas na situação de escrita. Enquanto

La invención de Morel anuncia em seu enredo a compreensão eliotiana de que a tradição literária se trata de herança a ser conquistada mediante um "grande esforço" – "great labour" (ELIOT, 1950, p. 49) – e o apagamento da personalidade do autor, *Plan de evasión* oferece um contraponto ao sugerir, nas relações estabelecidas por Enrique Nevers com a biblioteca e o monumento, que aquele que escreve dispõe, conforme a perspectiva borgiana, de um "direito" em relação às unidades que integram a tradição. Levando-se em conta a presença de tais aspectos em duas narrativas ficcionais, é de se notar que questões teóricas acerca da tradição e do texto novo, bem como sobre autor e leitor que são discutidas em âmbito ensaístico por T. S. Eliot em 1919, com a divulgação de "Tradition and the individual talent", são recobradas por Adolfo Bioy Casares nos romances gêmeos – um publicado em 1940 e o outro em 1945 – e retroalimentadas por Jorge Luis Borges em seus ensaios "Kafka y sus precursores" e "El escritor argentino y la tradición", de 1952 e 1953, respectivamente. Aquelas questões teóricas são, portanto, abordadas em um ensaio, cultivadas nos domínios do romance e retomadas como objetos de análise em ensaios ulteriores.

As passagens de *La invención de Morel* e de *Plan de evasión* citadas anteriormente ilustram o modo como as questões teóricas tratadas por Eliot e Borges em seus ensaios são dispostas por Adolfo Bioy Casares na esfera romanesca. Em *La invención de Morel*, pode-se verificar que o processo de interpretação da ilha enquanto conjunto de textualidades precedentes ao texto escrito pelo narrador-protagonista tem como marco a caminhada do personagem entre as estantes da biblioteca de Morel. Nesse local, o homem busca algo além da informação meramente útil, constante do livro "Belidor: Travaux – Le Moulin Perse – París, 1737", e objetiva extrair subsídios para a retomada de uma hipótese acerca da imortalidade, aventada

ainda antes de sua fuga para a ilha. A hipótese reside em que a consciência humana, e não o corpo, deveria ser preservada – "Só se deveria buscar a conservação daquilo que interessa à consciência"[9] (BIOY CASARES, 2014, p. 21). Esta premissa, oposta ao raciocínio desenvolvido por Morel, somente encontra sustentação à medida que o diário do fugitivo anônimo é escrito e posto em diálogo com um dos textos centrais da biblioteca, qual seja, o manuscrito deixado por Morel. Na relação entre texto novo e texto precedente, a narrativa de Adolfo Bioy Casares traz à luz a perspectiva eliotiana de que o autor logra apresentar um texto de fato novo se neste permite seja evidenciada uma interlocução com textos anteriores e, simultaneamente, aporta algo de peculiar.

A óptica eliotiana segue sendo verificada na passagem em que o "náufrago voluntário" mira os monumentos expostos na sala de jantar de Morel e diante deles esboça, ainda que brevemente, uma reflexão sobre o valor estético da obra de arte, aferido mediante relações e cotejos com outras obras. O modo de observação do personagem vai ao encontro do entendimento de T. S. Eliot, para quem o valor de dada obra – no caso do romance casareano, as telas de Fujita – somente pode ser determinado pelo estabelecimento de associações com outras obras de arte, representadas na trama pelas quatro imensas divindades de terracota. Levada ao limite, a tese de Eliot sobre o reconhecimento de um texto novo por meio das relações que este estabelece com a tradição é utilizada como orientação para o desfecho do romance de Adolfo Bioy Casares. Isso porque, em consonância com o entendimento eliotiano de que o texto novo é uma conquista obtida pelo autor mediante um "grande esforço", que implica um "[…] contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade" (ELIOT, 1950, p. 53)

9 No original: "Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia" (BIOY CASARES, 1972, p. 26).

e um amadurecimento atestado pela variedade e pelo alcance das combinações de "sentimentos, frases e imagens", o "náufrago voluntário" promove sua própria extinção ao deixar-se gravar pela máquina instalada na ilha. Com seu perecimento, o protagonista cede espaço à obra por ele criada e termina por alçá-la à condição de monumento entre os monumentos de Morel e de livro entre os livros dispostos na ilha. É oportuno pontuar que essa inferência, apresentada com fundamento na tese eliotiana, coloca-se em harmonia com a perspectiva crítica de Alfred J. Mac Adam, segundo a qual "Bioy Casares […] cria uma série de metáforas conectadas umas às outras para descrever a transformação de um homem em um artista e, finalmente, do artista em arte". (MAC ADAM, 1977, p. 32)

Observa-se dessa maneira que em *La invención de Morel* o texto novo, de autoria do fugitivo anônimo, começa a ser elaborado quando o personagem deixa de lado o propósito primeiro de redação de uma *Defensa ante sobrevivientes* e de um *Elogio de Malthus* e escolhe empreender esforços para dialogar com a tradição existente na ilha. Uma ressalva aqui merece ser feita. O fato de o personagem adiar os referidos projetos com vistas à leitura das textualidades encontradas na ilha e à escrita sobre estas não significa que aqueles projetos tenham sido abandonados em definitivo. Pelo contrário. Os projetos de escrita da *Defesa* e do *Elogio* ganham relevo à medida que participam da construção de particularidades no texto do protagonista, o que reforça a compreensão de que o romance casareano parece retomar e cultivar a tese eliotiana sobre o enlace da tradição e do particular no seio do texto novo.

A partir dessa ressalva, é também possível observar como *La invención de Morel* tem seu enredo articulado em consonância com operadores conceituais que seriam propostos décadas mais tarde por Ricardo Piglia. Levando-se em conta

o já citado raciocínio de Piglia sobre a "memória alheia" e as "lembranças privadas", nota-se que, no romance de Adolfo Bioy Casares, o protagonista passa a dialogar com a tradição representada pelo manuscrito de Morel, mas, em dado momento, suas "lembranças privadas" retornam e passam a fazer parte de seu texto. Em seu diário, após compreender o funcionamento da máquina, o "náufrago voluntário" expressa preocupações sobre o crescimento populacional e sobre o risco de esse crescimento impulsionar ondas migratórias para a ilha, o que poderia comprometer o funcionamento da invenção de Morel:

> Quando intelectos menos rústicos que o de Morel se ocuparem do invento, o homem escolherá um local afastado, agradável, onde se reunirá com as pessoas que mais ama e perdurará em um íntimo paraíso. Um mesmo jardim, se as cenas a perdurar forem gravadas em diferentes momentos, abrigará inumeráveis paraísos, cujas sociedades, ignorando-se entre si, funcionarão simultaneamente, sem colisões, quase nos mesmos lugares. Serão, por desgraça, paraísos vulneráveis, porque as imagens não poderão ver os homens, e os homens, se não derem ouvidos a Malthus, necessitarão um dia da terra do mais exíguo paraíso e destruirão seus indefesos ocupantes ou os encerrarão na potencialidade inútil de suas máquinas desligadas[10] (BIOY CASARES, 2014, p. 69).

Paralelamente à idiossincrasia registrada pelo fugitivo anônimo, verificam-se esforços de interpretação dos eventos ocorridos no espaço insular. Tais esforços se deixam perceber

10 No original: "Cuando intelectos menos bastos que el de Morel se ocupen del invento, el hombre elegirá un sitio apartado, agradable, se reunirá con las personas que más quiera y perdurará en un íntimo paraíso. Un mismo jardín, si las escenas a perdurar se toman en distintos momentos, alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose entre sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares. Serán, por desgracia, paraísos vulnerables, porque las imágenes no podrán ver a los hombres, y los hombres, si no escuchan a Malthus, necesitarán algún día la tierra del más exiguo paraíso y destruirán a sus indefensos ocupantes o los recluirán en la posibilidad inútil de sus máquinas desconectadas" (BIOY CASARES, 1972, p. 124).

em certas passagens de seu diário, nas quais se repetem informações escritas por Morel sobre a máquina e se questionam os limites do invento a partir da proposição de dados distintos. Ao insertar, no conjunto de textualidades da ilha, repetições do texto de Morel executadas em seu próprio diário e aliadas a desvios e questionamentos dirigidos ao manuscrito do cientista, o "náufrago voluntário" empreende um procedimento similar ao exposto no ensaio de Eliot, visto que mostra conhecimento de textos precedentes e logra, mais uma vez, elaborar algo que lhe seja próprio. Além disso, a aproximação entre tradição e texto novo é sublinhada pela maneira como o "náufrago voluntário" reconhece e interpreta o enredo tridimensional incessantemente reproduzido pela máquina de Morel e, posteriormente, acrescenta um elemento à narrativa de imagens: seu próprio espectro gravado pela máquina.

Na relação entre texto novo e tradição, sugerida pelo romance de Adolfo Bioy Casares, duas consequências merecem ser observadas ainda à luz da perspectiva de T. S. Eliot. A primeira está no fato de que o texto novo, ao apresentar tanto similaridades em relação aos textos precedentes quanto combinações que lhe propiciam traços particulares, consegue promover um rearranjo na ordem literária disposta na narrativa ficcional. Fazendo-se uso do termo adotado por Eliot, pode-se afirmar que o texto inovador incita alterações na organização dos "monumentos" – e, por extensão, na organização dos livros – que compõem a tradição concentrada na ilha, de modo a propiciar que aqueles monumentos passem a ser observados de maneira diversa. Ora, a introdução do espectro do narrador-protagonista entre as imagens gravadas pela máquina é ilustrativa de um tal reordenamento dos monumentos. Quem porventura alcançasse a ilha após o fugitivo-anônimo não assistiria apenas aos eventos registrados por Morel, mas a uma mescla destes com as gravações levadas a cabo pelo fugitivo.

A segunda consequência é também advinda das ações de escrita do diário, de gravação da imagem do "náufrago voluntário" e do perecimento deste. Ao deixar-se captar pela invenção de Morel, o protagonista experimenta a morte física, mas perpetua os contornos de sua figura entre os que já se encontravam salvaguardados na ilha. No espaço insular, subsistem, então, os traços fantasmáticos do fugitivo e o texto por este redigido. O que resta, por conseguinte, não é a mente do autor do texto novo ou mesmo uma exaltação de sua personalidade, mas a textualidade (em suas dimensões escrita e imagética) por ele produzida.

Ainda no que toca a *La invención de Morel*, vale pontuar que as interlocuções entre texto novo e tradição se fazem perceptíveis não apenas pelo manejo, no âmbito romanesco, da perspectiva teórica advogada por T. S. Eliot. Há no texto casareano, também, opções estéticas que o colocam em diálogo com outra faceta da tradição das literaturas de expressão inglesa. Atenta-se, por isso, ao modo como o espectro do fugitivo anônimo é registrado pela máquina de Morel. No desfecho do romance, o narrador-protagonista pondera que um futuro observador das imagens por ele criadas a partir da associação de sua própria figura às imagens captadas por Morel avistaria um enlace amoroso entre si e Faustine, enlace que jamais viria a se consumar: "[…] um espectador desprevenido poderia acreditar que estão igualmente enamoradas e preocupadas uma pela outra"[11] (BIOY CASARES, 2014, p. 85). No entanto, afirma que sua imagem e a da mulher eternizam-se como presenças desagregadas – "presencias disgregadas" (BIOY CASARES, 1972, p. 155) –, que nunca poderão se encontrar de fato. É significativo observar que a imagem disposta ao final de *La invención de Morel* por intermédio de um

11 No original: "[…] un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra" (BIOY CASARES, 1972, p. 155).

aparato científico consiste em esforço que, simultaneamente, repete e renova uma imagem de natureza artística tornada notável por John Keats em sua "Ode a uma urna grega". Trata-se da imagem disposta nos versos da primeira e da quinta estrofes, relativos a um amante que, insculpido em mármore, inclina-se à figura da amada sem que jamais possa tocá-la:

> Ousado amante, *nunca, nunca, poderás beijar*
> *Posto que te aproximes do alvo* – mas não te lamentes;
> Ela não pode esvaecer-se, ainda que não alcances tua felicidade,
> Para sempre haverás de amar, e ela será bela!
> […]
> Ó ática forma! Bela atitude! com friso
> *De homens e donzelas no mármore insculpidos*,
> Com ramagens de arvoredos e a erva pisada;
> Tu, forma silente, por zombaria nos desatinas
> Como faz a eternidade: Fria Pastoral!
> Quando a velhice destruir esta geração,
> Tu ainda serás, em meio a outras aflições
> Que não as nossas, uma amiga do homem, a quem dirás:
> A beleza é a verdade, a verdade beleza – eis tudo
> Que sabeis na terra, e tudo que precisais saber.
> (KEATS *apud* SPITZER, 2002, p. 348, grifos nossos)

Se em *La invención de Morel* é possível verificar um movimento próximo da tese eliotiana de que a herança literária deve ser conquistada mediante um esforço de diálogo com a tradição – diálogo que implica reverberação e, ao mesmo tempo, renovação –, em *Plan de evasión* a relação com a tradição literária se torna mais indagadora e mais próxima da perspectiva borgiana sistematizada anos mais tarde nos citados ensaios de 1952 e 1953. Especificamente em "El escritor argentino y la tradición" Borges postula que o autor é titular

do "direito" de manusear, com uma "irreverência de consequências afortunadas", as unidades que compõem a tradição (BORGES, 1974, p. 273). Parecendo valer-se do pressuposto de que o autor possui tal direito, o enredo de *Plan de evasión* é organizado de modo a sugerir que aquele direito envolve tanto o manuseio da tradição quanto o questionamento desta. Elementos como a biblioteca e o monumento, consolidados no âmbito literário por versos como os de Keats, são interpelados pelo protagonista Enrique Nevers especialmente em duas passagens.

Na primeira, o exilado temporário, após haver tomado conhecimento dos títulos que integram a biblioteca do governador das ilhas, entabula um diálogo com Dreyfus, um dos trabalhadores das ilhas de Castel, e a ele sugere a leitura de livros que não constam daquelas estantes, questionando assim a composição da biblioteca do governador e a autoridade deste no que concerne à escolha de obras: "[Nevers] Pensava que o gosto literário de Dreyfus não era refinado. Tentou em vão obter sua promessa (*que nada lhe custava e que teria tranquilizado minha consciência*) de ler algum dia as obras de Teócrito, de Mosco, de Bion, *ou, pelo menos, de Marinetti*"[12] (BIOY CASARES, 2014, p. 106, grifos originais). Na segunda passagem, Enrique Nevers ingressa no escritório do governador e ali encontra um monumento que constata ser uma urna romana. O exilado não apenas invade o espaço reservado à autoridade das ilhas como o questiona de maneira inusitada. Tendo-se em vista a ação empreendida por Nevers, percebe-se que a alusão a "Ode a uma urna grega", iniciada em *La invención de Morel*, tem continuidade com a irreverência do protagonista do segundo romance:

12 No original: "Pensaba que el gusto literario de Dreyfus no era exquisito. En vano trató de obtener su promesa (*que nada le costaba y que hubiera tranquilizado mi conciencia*) de leer algún día las obras de Teócrito, de Mosco, de Bión, *o siquiera, de Marinetti*" (BIOY CASARES, 2000, p. 37-38, grifos originais).

> [Nevers] Contemplava um vaso, ou urna romana, que havia sobre a mesa. No friso, umas dançarinas, alguns velhos e um jovem celebravam uma cerimônia *per aes et libram*; entre eles jazia uma moça, morta.
>
> […]
>
> Tranquilamente, pensou que a moça do vaso devia ter morrido na véspera do casamento. Sem dúvida aquela urna contivera seus restos. Talvez ainda os contivesse. A urna estava fechada.
>
> […]
>
> Nevers queria saber se o vaso continha alguma coisa e se levantou para sacudi-lo.[13] (BIOY CASARES, 2014, p. 160).

La invención de Morel logra dialogar com a tradição por meio da leitura do manuscrito do cientista, texto representativo da biblioteca, e pela retomada do poema de Keats. Naquele romance, a interlocução com "Ode a uma urna grega" se dá tanto pela disposição das figuras do amante e da mulher amada quanto em virtude da circularidade narrativa, semelhante à circularidade da urna grega e estruturada a partir de repetições dos ciclos de imagens gravadas pela máquina. Em *Plan de evasión*, por sua vez, oferta-se uma problematização das dificuldades de estabelecimento de diálogos com a tradição literária. Aquele que escreve não opta por concentrar esforços que lhe propiciem acesso a uma herança literária. Ao invés disso, toma tal herança por já garantida, faz objeções ao arranjo da biblioteca e, em um gesto simbólico, segura o monumento de Castel entre as mãos e o sacode, esperando dele extrair o segredo que a urna grega de Keats jamais desvela. Dessa forma, enquanto o eu-lírico dos versos

13 No original: "[Nevers] Contemplaba un vaso, o urna romana, que había sobre el escritorio. En el friso, unas bailarinas, unos ancianos y un joven celebraban una ceremonia *per aes et libram*; entre ellos una muchacha yacía, muerta. […] Tranquilamente pensó que la muchacha del vaso habría muerto en la víspera de las bodas. Sin duda esa urna había contenido sus restos. Tal vez los contenía aún. La urna estaba cerrada. […] Nevers quería saber si el vaso contenía algo, y se levantó para sacudirlo" (BIOY CASARES, 2000, p. 161).

keatsianos caminha respeitosamente em torno da urna grega e a contempla, Nevers avista a urna romana, confronta-a e a agita. Nesse ato encontra-se um ponto de convergência entre a narrativa casareana e a postura de irreverência em face da tradição, posteriormente atribuída por Borges aos escritores argentinos e sul-americanos. Uma vez reconhecida a tangibilidade da tradição, oferta-se, ao sujeito que escreve sem a autoridade do dono da biblioteca e do monumento, a possibilidade de manejá-la e de ressignificá-la com o fito de alcançar as consequências afortunadas referidas por Borges.

Ao silêncio da urna romana, precedido pelo silêncio da urna grega, o enredo de *Plan de evasión* responde com a hipótese de que, simplesmente, não há segredo a ser revelado. De acordo com Enrique Nevers, "[…] qualquer coisa é símbolo de qualquer coisa"[14] (BIOY CASARES, 2014, p. 95). Com efeito, a imagem gravada na urna romana, assim como as imagens insculpidas na urna grega keatsiana e mesmo as imagens criadas por Castel em seu experimento com prisioneiros na Isla del Diablo não dispõem de significações definitivas. A hipótese presente no enredo de *Plan de evasión* se coaduna, por isso, com a interpretação de Leo Spitzer a respeito de "Ode a uma urna grega". De acordo com Spitzer, as imagens gravadas na urna grega não possuem uma semântica autônoma e se subordinam a uma "gramática intelectual" (2002, p. 367), isto é, a uma gramática em que o observador, antes de apenas captar informações propostas pela imagem, pode a esta atribuir significações passíveis de variação. A assertiva apresentada ao início de *Plan de evasión*, segundo a qual qualquer coisa pode ser símbolo de qualquer coisa, é recuperada quase ao final do romance. Em um manuscrito do qual constam explanações sobre seu experimento, Castel afirma que

14 No original: "[…] cualquier cosa es símbolo de cualquier cosa" (BIOY CASARES, 2000, p. 14).

"Podemos descrever o mundo como um conjunto de símbolos capazes de expressar qualquer coisa; apenas alterando a graduação de nossos sentidos, leremos outra palavra nesse alfabeto natural"[15] (BIOY CASARES, 2014, p. 178). No mesmo manuscrito, Castel realça sua hipótese ao citar versos de William Blake: "Como sabes se o pássaro que cruza os ares não é um imenso mundo de voluptuosidade, vedado aos teus cinco sentidos?"[16] (BIOY CASARES, 2014, p. 177)

A afirmação de Enrique Nevers, reforçada por Castel, permite que objetos como o vaso romano exibido no escritório do governador sejam considerados, a um só tempo, reiteração de imagens consolidadas pela tradição e ressignificação dessas mesmas imagens. Observa-se que a peça é inicialmente apreciada como monumento, tal qual a urna grega dos versos de Keats e a imagem gravada em *La invención de Morel*. Posteriormente, o caráter monumental do objeto é redarguido pela atitude de Nevers e assume a natureza de mera urna funerária. Nesse sentido, o enredo de *Plan de evasión* retoma os versos de Keats e em face destes procede a um desvio, pois, como ressaltado por Leo Spitzer, a ode keatsiana "[…] evitou cuidadosamente qualquer alusão à morte" e nesta concentrou a ideia de "monumento grego de beleza" (SPITZER, 2002, p. 370, nota de rodapé n. 7). Eis que a ressignificação do vaso romano de *Plan de evasión* oferta uma mirada distinta à imagem do monumento. De maneira similar, a biblioteca de Castel se torna alvo de observação diferenciada em virtude das objeções que são feitas a seu conteúdo.

Ante a análise de eventos encadeados nos romances gêmeos, retoma-se a consideração de que o deslocamento do fugitivo anônimo e de Enrique Nevers rumo a ilhas impõe

15 No original: "[…] [p]odemos describir el mundo como un conjunto de símbolos capaces de expresar cualquier cosa; con sólo alterar la graduación de nuestros sentidos, leeremos otra palabra en ese alfabeto natural" (BIOY CASARES, 2000, p. 205).

16 No original: "*¿Cómo sabes que el pájaro que cruza el aire no es un inmenso mundo de voluptuosidad, vedado a tus cinco sentidos?*" (BIOY CASARES, 2000, p. 204).

às personagens uma situação primeira de insulamento no espaço narrativo. Este insulamento, contudo, não se afigura absoluto em virtude do estabelecimento de novas relações que, malgrado certas precariedades experimentadas pelas personagens, acenam para a elaboração de vínculos entre personagens e meio. A segregação das personagens na tarefa de composição textual se perfila, por conseguinte, a posteriores estágios de enlace, consubstanciados no diálogo com outras textualidades e na proposição de sentidos para o contexto em que estão implicadas. Assim procedendo, os protagonistas casareanos reverberam em seus textos a dinâmica de formação da ilha mesma, dinâmica esta que, nos termos de Gilles Deleuze, envolve contínuos processos de "separação e recriação" (2004, p. 12), e, como observam Benoit Doyon-Gosselin e David Bélanger, implica situações de encerramento que sempre se fazem acompanhar de possibilidades de abertura e de recomeço (2013, p. 112).

REFERÊNCIAS

BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. 5. ed. Buenos Aires: Emecé, 1972.

BIOY CASARES, Adolfo. *Plan de evasión*. 6. impresión. Buenos Aires: Emecé, 2000.

BIOY CASARES, Adolfo. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares v. 1*. Org. Daniel Martino. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Globo, 2014.

BONAVIDES, Paulo. *Ciência Política*. 10. ed. rev. atual. São Paulo: Malheiros, 2000. Disponível em: <http://groups.google.com/group/digitalsource>. Acesso em: 05 set. 2012.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. 5. ed. Buenos Aires: Emecé, 1972.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: BORGES, Jorge Luis. *Discusión. Obras completas*. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: BORGES, Jorge Luis. *A memória de Shakespeare*. 2. ed. Trad. L. M. Bernardo et al. Lisboa: Vega, 2002.

DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. In: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. Ed. preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DOYON-GOSSELIN, Benoit; BÉLANGER, David. Les possibilités d'une île. L'utopie vers l'hétérotopie. *Temps Zéro*. Écritures contemporaines. Poétiques, esthétiques, imaginaires. abr. n. 6. Laval: Département des littératures de l'Université Laval, 2013. Disponível em http://tempszero.contemporain.info/docannexe/file/956/t0_6_doyon_gosselin_belanger.pdf. Acesso em: 22 maio 2013.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the Individual Talent. In: ELIOT, Thomas Stearns. *The Sacred Wood.* Essays on Poetry and Criticism. 7. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1950.

KOVACCI, Ofelia. *Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

LAFON, Michel. Extranéité et étrangeté dans l'œuvre d'Adolfo Bioy Casares tentative de définition d'une écriture fantastique. *Les Cahiers du GERF*, Grenoble, n. 4, 1993.

LAFON, Michel. Hoy, en esta isla. Discours de réception d'Adolfo Bioy Casares à l'Université Stendhal de Grenoble, à l'occasion de son Doctorat « honoris causa » (09 novembre 1993). *Sociocriticism*. vol. VIII. 2. n. 16. Montpellier: Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1994.

MAC ADAM, Alfred J. Adolfo Bioy Casares: The Lying Compass. *Modern Latin American Narratives:* The Dreams of Reason. The University of Chicago Press, 1977.

NAVASCUÉS, Javier de. *El esperpento controlado*. La narrativa de Adolfo Bioy Casares. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1995.

PIGLIA, Ricardo. O último conto de Borges. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPITZER, Leo. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 1. Seleção, introd. e rev. técnica Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIVRO DE LIVROS, LIVRO SOBRE LIVROS, LIVRO ENTRE LIVROS…

Maria Elisa Rodrigues Moreira

> Os livros são feitos para serem muitos, um livro único tem sentido apenas quando se junta a outros livros, quando segue e precede outros livros.
>
> Italo Calvino

A figura do livro é uma presença constante na literatura, sendo abordada pelos mais diversos vieses: entre os livros capazes de enlouquecer os homens de *Dom Quixote* e os perigosos livros queimados de *Fahrenheit 451* há uma enorme variedade de formas pelas quais esses objetos são inseridos no texto literário. Neste ensaio, no entanto, pretendo refletir sobre três autores e três obras que projetam um sentido particular a esse objeto, que dialoga com a epígrafe acima transcrita, qual seja, o da coleção de livros – ou biblioteca: de Jorge Luis Borges, *O livro dos seres imaginários*; de Italo Calvino, *Por que ler os clássicos*; e de Gonçalo M. Tavares, *Biblioteca*. Três geografias, três temporalidades e três coleções de livros distintas, elaboradas por escritores que parecem estabelecer seus principais vínculos com o mundo por meio das palavras escritas e impressas nas páginas da literatura.

Ao selecionarem, para a composição desses livros, uma série de outros livros aos quais remetem o leitor, Borges, Calvino e Tavares fazem reverberar suas próprias leituras, garantem ao leitor de seus livros o acesso, ainda que enviesado, às suas próprias bibliotecas, aos acervos que eles, como leitores,

percorreram, colecionaram, acreditaram ser merecedores da rememoração, da "sobrevida". Esse conceito é cunhado por Walter Benjamin em "A tarefa-renúncia do tradutor", texto no qual o pensador afirma que a tradução é uma forma de garantia de sobrevivência do texto, de "continuação da vida das obras de arte" (BENJAMIN, 2001, p. 193). Essa sobrevida afiançada pela tradução residiria não no fato de esta "dizer a mesma coisa repetidas vezes" (BENJAMIN, 2001, p. 189), e sim em sua característica de renovação: "Nelas [as traduções], a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento" (BENJAMIN, 2001, p. 195). Ou seja, o que garante a sobrevida de uma obra é sua retomada numa nova dicção, sua transformação e renovação contínuas. Benjamin afirma, ainda, que esse papel de afirmação da sobrevida não é cumprido apenas pela tradução, mas também pela crítica literária: "[…] a qual também representa um momento, ainda que menor, na continuação da vida das obras" (BENJAMIN, 2001, p. 203). É nesse sentido que aqui entendo a proposta desses três livros: um ato crítico poético, que faz da própria escrita um registro de leituras relevantes a serem recuperadas, verdadeiros projetos intelectuais de acumulação, perpetuação e renovação de conhecimentos.

Escrito com a colaboração de Margarita Guerrero, *O livro dos seres imaginários* aparece em 1967 como uma "segunda versão ampliada" do *Manual de Zoología Fantástica* (BORGES; GUERRERO, 2001), publicado dez anos antes. No prólogo ao *Manual*, os autores afirmam seu escopo e sua infinitude – "Ademais, não pretendemos que este livro, a propósito o primeiro em seu gênero, abarque o número total dos animais fantásticos. Investigamos as literaturas clássicas e orientais, mas nos consta que o tema que abordamos é infinito"[17]

17 No original: "Por lo demás, no pretendemos que este libro, acaso el primero en su género, abarque el número total de los animales fantásticos. Hemos investigado las literaturas clásicas y orientales, pero nos consta que el tema que abordamos es infinito".

(BORGES; GUERRERO, 2001, p. 9, tradução minha) –, aspectos que no prólogo de *O livro dos seres imaginários* aparecem já expandidos e mais explicitamente vinculados à ficção e à linguagem:

> O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, do traço, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da divindade. Em suma, de quase o universo inteiro. Ativemo-nos, contudo, ao que é imediatamente sugerido pela locução "*seres imaginários*", compilamos um manual dos *estranhos entes engendrados, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia dos homens*.
>
> […]
>
> Um livro dessa índole é *necessariamente incompleto*; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem *multiplicar-se ao infinito* (BORGES; GUERRERO, 2007, p. 9, grifos meus).

Essa multiplicação ao infinito articula-se à imagem do caleidoscópio presente no mesmo prólogo: "[…] *O livro dos seres imaginários* não foi escrito para uma leitura consecutiva. Gostaríamos que os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas cambiantes reveladas por um caleidoscópio" (BORGES; GUERRERO, 2007, p. 9-10). O caleidoscópio, um artefato ótico que trabalha com a formação de imagens metamorfoseantes por meio de fragmentos em movimento refletidos em pedaços de espelhos, se pensado como metáfora de um modo de leitura solicitado diz tanto de uma brincadeira quanto de uma reflexão, diz do movimento constante necessário para que se constitua uma determinada imagem diante de olhos específicos. A cada movimento, a cada olhar que se lança com ele e sobre ele, a cada giro do caleidoscópio todo o arranjo se altera, os reflexos são outros e

os espelhos não fazem mais que multiplicar uma diversidade de possibilidades de leitura, de pensamento e de relações com a tradição. Assim, se mais comumente *O livro dos seres imaginários* é estudado como um bestiário de seres reais e imaginários, acredito que com uma volta no caleidoscópio é possível que o leiamos por outro ângulo, como um grande arquivo de antigos livros e fábulas, como uma coleção de textos acerca dos animais e de outros seres fantásticos, enfim, como uma biblioteca do que os autores denominam "seres imaginários". Seu vínculo com a ficção desenha-se quando Borges e Guerrero procuram estabelecer os limites do que estaria contido nos termos "seres imaginários": o livro dedica-se a ficções, a seres de linguagem forjados pelo homem ao longo do tempo e do espaço, a leituras rememoradas de outros textos.

Composto por verbetes alfabeticamente ordenados, *O livro dos seres imaginários* pode ser lido como uma seleção, uma amostra do universo por meio de alguns de seus "seres imaginários", trazidos à luz através da invocação de textos das mais diversas origens temporais e espaciais. Excertos de Franz Kafka, C. S. Lewis, Edgar Allan Poe, Wang Ta-hai e William T. Cox, por exemplo, aparecem como transcrições, compondo verbetes cujos textos integrais são citados entre aspas. Ao lado deles, referências inesgotáveis compõem os demais verbetes: a tradução de Richard Burton para *As mil e uma noites* e a História Natural de Plínio, o Velho, convivem amistosamente com obras como as *Cartas edificantes e curiosas* do padre Zallinger ou o *Bundahish*. Para a composição dos seres de alguns verbetes, como é o caso da fênix, as referências a outros textos multiplicam-se: encontram-se ali citadas as mitologias egípcia, grega e romana, Tácito, Plínio,

o Velho, Heródoto, Claudiano, Ovídio, Dante, Shakespeare e outros mais.[18]

É possível, assim, uma leitura de *O livro dos seres imaginários* como um arquivo dos animais e de outros seres engendrados pela imaginação humana ao longo do tempo e nos mais diversos lugares, como um potente "livro de livros" da literatura: os verbetes borgianos garantem a sobrevida de uma série de narrativas, mitos, fábulas e lendas que são aproximados por uma rede ficcional de transformações que os coloca em contato, estabelecendo entre eles diálogos por vezes confluentes, por vezes contraditórios, como se pode observar com relação à fênix, mencionada há pouco:

> Em efígies monumentais, em pirâmides de pedra e em múmias, os egípcios buscaram eternidade; é razoável que em seu país tenha surgido o mito de um pássaro imortal e periódico, embora a elaboração ulterior seja obra dos gregos e dos romanos. Erman escreve que na mitologia de Heliopólis a fênix (*benu*) é o senhor dos jubileus, ou dos grandes ciclos de tempo; Heródoto, numa passagem famosa (II, 73), narra com repetida incredulidade uma primeira forma da lenda: […] (BORGES; GUERRERO, 2007, p. 34).

Observe-se que, aqui, as fontes retomadas mesclam um lugar histórico e um lugar mitológico, sendo que apenas a inclusão da "lenda" que em seguida se cita (entre aspas, a partir de Heródoto, o "pai da história") introduz diretamente a narrativa, a ficção, a imaginação ao texto (ainda que a "lenda" seja aqui contada pelo patriarca da "história"):

18 Vale lembrar que não me interessa investigar a "fidedignidade" das fontes indicadas por Borges, conhecido por suas atribuições errôneas ou referências a obras inexistentes. Acredito que o que merece atenção, aqui, é o efeito dessa escolha narrativa, que transfere a outro texto a origem da informação por ele apresentada, remetendo sempre a outras leituras, sejam elas reais ou fictícias (a questão do uso do apócrifo por Borges é tema de diversos estudos, como os de Behar [1999], Almeida [2003] e Toro [2008]).

> "Existe ali outra ave sagrada que só vi em pintura, cujo nome é fênix. Raras são, efetivamente, as situações em que se deixa ver, e tão de vez em quando que, segundo os habitantes de Heliópolis, só vem ao Egito a cada quinhentos anos, ou seja, quando falece seu pai. Se em seu tamanho e conformação é tal como a descrevem, sua corpulência e sua figura parecem-se muito com as da águia, e suas plumas são em parte douradas, em parte carmesim. Tamanhos são os prodígios que delas nos contam que, embora para mim sejam pouco dignos de fé, não me furtarei a relatá-los. […]" (BORGES; GUERRERO, 2007, p. 34).

E assim o Heródoto borgiano prossegue com o relato destes fatos "pouco dignos de fé", para por fim concluir: "Eis aqui, seja o que for, o que daquele pássaro dizem" (BORGES; GUERRERO, 2007, p. 35). Num jogo dentro do jogo, *mise en abyme* de uma memória da narrativa, ele perfaz movimento similar ao de Borges e diz "aquilo que outros dizem", conta o que ouviu da boca de outrem, fazendo de seu discurso uma réplica que, ao mesmo tempo, perpetua uma tradição e desloca a possível origem da narrativa. Ao término da citação da lenda, Borges retoma sua voz para apresentar indiretamente novas referências sobre a fênix:

> Uns quinhentos anos depois, Tácito e Plínio retomaram a prodigiosa história; o primeiro com retidão observou que toda antiguidade é obscura, mas que uma tradição fixou o prazo da vida da fênix em mil quatrocentos e sessenta e um anos (*Anales*, VI, 28). O segundo também investigou a cronologia da fênix; registrou (X, 2) que, segundo Manílio, aquela vive um ano platônico, ou ano magno. Ano platônico é o tempo necessário para que o Sol, a Lua e os cinco planetas voltem a sua posição inicial; Tácito, no *Diálogo dos oradores*, faz que abarque [o ano platônico] doze mil novecentos e noventa e quatro anos comuns. Os antigos acreditaram que, completando esse enorme

> ciclo astronômico, a história universal se repetiria em todos os seus detalhes, pelo fato de repetirem-se os influxos do planeta; a fênix viria a ser um espelho ou uma imagem do universo. Para maior analogia, os estoicos ensinaram que o universo morre no fogo e renasce do fogo e que o processo não terá fim e não teve princípio (BORGES; GUERRERO, 2007, p. 35).

Aqui a própria fênix converte-se em metáfora para o pensamento de um infinito caleidoscopicamente mutável, em que morte e renascimento habitam o mesmo lugar e originam-se de um mesmo processo, de modo que indicar seu fim ou seu princípio torna-se tarefa impossível. Assim também essa memória da literatura que aqui se apresenta instaura um tempo impreciso, mobiliza a tradição e dilui as fronteiras entre o que se mantém e o que se cria, entre a novidade e a repetição. A essa já extensa, diversificada e móvel rede de saberes sobre a fênix, outras referências são acrescentadas, com menores detalhes de informações sobre a ave, mas algumas oriundas agora de textos assumidamente literários:

> Os anos simplificaram o mecanismo da geração da fênix. Heródoto menciona um ovo, e Plínio uma lagarta, mas Claudiano, em fins do século IV, já canta em versos um pássaro imortal que ressurge de suas cinzas, um herdeiro de si mesmo e uma testemunha das idades.
>
> Poucos mitos são tão difundidos quanto o da fênix. Aos autores já citados cabe acrescentar: Ovídio (*Metamorfoses*, XV), Dante (*Inferno*, XXIV), Shakespeare (*Henrique VIII*, V, 4), Pellicer (*A fênix e sua história natural*), Quevedo (*Parnaso espanhol*, VI), Milton (*Samson Agonistes, in fine*). Mencionaremos ainda o poema latino *De ave phoenice*, atribuído a Lactâncio, e uma imitação anglo-saxônica desse poema, do século VIII. Tertuliano, santo Ambrósio e Cirilo de Jerusalém citaram a fênix como prova da ressurreição da carne. Plínio zomba dos terapeutas que prescrevem remédios extraídos do ninho e das cinzas da fênix (BORGES; GUERRERO, 2007, p. 36).

A estratégia caleidoscópica da narrativa de Borges e a constituição da fênix como ave em constante devir – que dos restos de suas cinzas faz-se novamente inteira (simultaneamente herdeira de si mesma e testemunha da passagem do tempo) – podem ser aproximadas, portanto, de uma prática corrente apontada por Christian Jacob (2008) relativamente aos estudiosos da Biblioteca de Alexandria. Segundo o pesquisador, esses eruditos que mobilizavam o acervo da Biblioteca compunham, a partir dele,

> […] as coleções de palavras raras, de curiosidades naturais, culturais, lexicais ou semânticas colhidas ao longo dos textos antigos, que podem ser redistribuídas em novos textos, em ordem alfabética e/ou temática, ou conforme as regiões geográficas e os diferentes dialetos (JACOB, 2008, p. 65).

Dentre essas "compilações", Jacob cita: *Das palavras suspeitas de não terem sido usadas pelos antigos*, *Da denominação das idades (dos homens, das mulheres, dos animais domésticos, dos animais selvagens, das aves…)*, *Dos nomes de parentesco*, *Expressões áticas*, *Glosas lacônias*, *Provérbios não métricos*, *Provérbios métricos*, *Coleção das maravilhas de toda a Terra, classificada por lugares*… Não causaria estranhamento se, ao longo dessa lista, se encontrasse também *O livro dos seres imaginários*, funcionando como o arquivo de uma série de informações provindas da "imaginação", apresentando referências eleitas por seus autores que, (re)interpretando-as, as elegeram como dignas da memória, tomando as cinzas de uma tradição para convertê-las na própria tradição que retornará sob a forma de uma fênix.

Nessa hipotética prateleira de livros-arquivos poderíamos nos deparar, ainda, com um livro de Italo Calvino, *Por que ler os clássicos*, um "livro sobre livros", constituído também

por uma estratégia de arquivamento da tradição.[19] O livro traz, além do ensaio homônimo de Calvino, grande parte de sua produção sobre aqueles que o escritor considerava "seus clássicos" – aí incluídos narradores, poetas e cientistas – e que antes havia sido publicada sob a forma de prefácios, introduções, programas radiofônicos, artigos de periódicos, conferências, homenagens. Nessa heteróclita prateleira, Calvino coloca em relevo autores como Homero, Honoré de Balzac, Plínio, o velho, Ovídio, Charles Dickens, Gerolamo Cardano, Lev Tolstoi, Ludovico Ariosto, Diderot, Gustave Flaubert, Galileu, Carlo Emilio Gadda, Voltaire, Stendhal, Raymond Queneau, Jorge Luis Borges. Com essa seleção, reúne em um mesmo espaço livros de autores de distintas origens temporais e geográficas, assim como de diversas áreas do saber. A salvo do esquecimento e tornados livres nesse arquivo que é uma memória particular de leituras, os clássicos de Calvino resistem ao tempo e fazem ressoar a multiplicidade de caminhos pelos quais o saber se constitui. O livro é aberto pelo ensaio "Por que ler os clássicos", no qual o autor sugere que "Comecemos com algumas propostas de definição" (CALVINO, 1995b, p. 9) do que viria a ser um clássico. Suas 14 definições, entretanto, fogem à rigidez que se espera de uma explicação enciclopédica ou dicionarística: elas antes tornam o conceito mais ampliado e disperso do que o circunscrevem, particularizando o que deveria ser uma explicação genérica. À primeira definição proposta – "Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: 'Estou relendo…' e nunca 'Estou lendo…'" (CALVINO, 1995b, p. 9) – o escritor italiano agrega a discussão sobre a impossibilidade da totalidade (ou o infinito, se quisermos nos manter próximos ao léxico borgiano):

19 Ainda que a publicação dessa obra tenha sido póstuma – o livro foi organizado por Esther Calvino e publicado em 1991 –, o escritor italiano já vinha se dedicando, ao longo da década de 1980, a publicar livros que reuniam os ensaios esparsos que tinha produzido ao longo de sua carreira (*Una pietra sopra*, em 1980, e *Collezione di sabbia*, em 1984). Conforme informa Esther Calvino na nota à edição italiana do livro, alguns dos textos que o compõem já haviam sido incluídos pelo próprio Calvino nas versões inglesa, francesa e americana de *Una pietra sopra*, as quais não eram idênticas ao livro originalmente publicado na Itália (CALVINO, 1995a, p. 7).

> O prefixo reiterativo antes do verbo ler pode ser uma pequena hipocrisia por parte dos que se envergonham de admitir não ter lido um livro famoso. Para tranquilizá-los, bastará observar que, por maiores que possam ser as leituras "de formação" de um indivíduo, *resta sempre* um número enorme de obras que ele não leu (CALVINO, 1995b, p. 9, grifos meus).

E Calvino enumera uma lista de prováveis autores não lidos, pelo menos integralmente: Heródoto, Tucídides, Saint-Simon, Balzac, Dickens, Zola… Complexificando a questão, Calvino ainda acrescenta que as leituras desses "clássicos", quando feitas na juventude, têm uma forma completamente distinta de quando feitas na "idade madura": dessa forma, a biblioteca que é *Por que ler os clássicos* abre suas prateleiras para a perpétua inclusão de novos livros e autores, num processo que pode se multiplicar indefinidamente, pois cada nova leitura pode nos levar de encontro a um novo livro. Toda leitura seria, assim, uma re-leitura, ou, como afirmam suas quarta e quinta definições, respectivamente, "Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira", e "Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura" (CALVINO, 1995b, p. 11). Esse movimento infindável de leitura dos clássicos parece concentrar-se naquela que ele propõe como a definição de número seis para o que seria um "livro clássico": "Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (CALVINO, 1995b, p. 11).

Se o clássico é infinito, ou melhor, se ele se define por possibilitar leituras infinitas, ele é também, ao modo da fênix, "herdeiro de si mesmo", pois agrega em si toda essa gama de leituras, testemunha a memória da narrativa, suplementa-se pelas outras vozes que o disseram ao longo dos tempos, como coloca-nos a sétima definição: "Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras

que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)" (CALVINO, 1995b, p. 11). O clássico de Calvino, assim, multiplica-se a si mesmo incessantemente, agregando temporalidades, memórias e leituras dele decorrentes, convertendo-se num tesouro repleto de ramificações.

Ao final do ensaio, após ter elencado suas 14 definições de clássicos, Calvino propõe uma espécie de "programa" para a montagem de uma biblioteca ideal:

> Só nos resta inventar *para cada um de nós* uma biblioteca ideal de *nossos clássicos*; e diria que ela deveria incluir metade de livros que já lemos e *que contaram para nós*, e outra de livros que pretendemos ler e pressupomos *possam vir a contar*. Separando uma seção a ser preenchida pelas *surpresas*, as *descobertas ocasionais* (CALVINO, 1995b, p. 16, grifos meus)

Ao afirmar a constituição de uma biblioteca de "nossos clássicos", que indicia que os livros e autores por ele apresentados ao longo dos ensaios são os "seus clássicos", Calvino perfaz um movimento triplo: de um lado, outorga a qualquer leitor o poder de salvar livros do esquecimento, pois possibilita séries distintas de clássicos constituídas por cada um de nós; de outro lado, afirma seu próprio poder nesse processo, publicizando obras que ele próprio privilegia, aquele livro que "contou" ou "pode vir a contar" para ele, numa espécie de "chancela" crítica; por fim, faz visível a movimentação e a vida que permeiam toda coleção, toda biblioteca, por meio da reserva de um espaço para as "surpresas" e as "descobertas ocasionais".

É assim que no "livro dos livros" de Calvino encontramos a *Odisseia*, livro que contém em si inúmeras odisseias, que parece ser para Calvino "o mito de todas as viagens"

(CALVINO, 1995a, p. 24); as *Metamorfoses* de Ovídio, que "pretendem representar o conjunto do que é passível de ser narrado transmitido pela literatura com toda a força de imagens e de significados que ele [o poema] comporta, sem decidir […] entre as chaves de leitura possíveis" (p. 35); a relação metafórica estabelecida por Galileu entre mundo e alfabeto, aparecendo este último como "um sistema combinatório em condições de dar conta de toda a multiplicidade do universo" (p. 91); o "anti-romance-metarromance-hiper-romance *Jacques, o Fatalista, e seu amo*, cuja riqueza e carga de novidade jamais se terminará de explorar", obra de Diderot que garante seu espaço "entre os pais da literatura contemporânea" (p. 113); o Tolstói cujo principal valor narrativo é "aquilo que não se vê, aquilo que não é dito, aquilo que poderia existir e não existe" (p. 165); a obra de Carlo Emilio Gadda, cuja prosa representa não apenas "o leque das possibilidades estilísticas", "mas também o leque de suas implicações culturais, aquele arco-íris de posições filosóficas do racionalismo técnico-científico mais rigoroso até a descida nos abismos mais obscuros e sulfúreos" (p. 207); a prosa poética de Francis Ponge, em quem "a linguagem, meio indispensável para manter juntos sujeito e objeto, é continuamente confrontada com aquilo que os objetos exprimem fora da linguagem e nesse confronto é redimensionada, redefinida – muitas vezes revalorizada" (p. 244); os diversos livros de Raymond Queneau, "personagem com um background que não se termina nunca de explorar e cujas implicações e pressupostos, explícitos ou implícitos, não se conseguem exaurir" (p. 254). A todos esses livros, escritores, pensadores, cientistas e a muitos outros, não incluídos no livro, mas presentes em distintas publicações, acrescenta-se Jorge Luis Borges, aqui já transfigurado em um dos clássicos que compõem a biblioteca de Calvino – o qual, por sua vez, será ele mesmo incluído na *Biblioteca* de Gonçalo M. Tavares.

Por seu próprio título, *Biblioteca* remete-nos ao "livro entre livros", o livro-estante que parece nos levar rumo a um universo de conhecimento e ordem: graças à sua organização é possível que percorramos as seções alfabéticas do livro como se percorrêssemos os catálogos de uma biblioteca em busca de nomes conhecidos, mas também é possível que folheemos esse inventário de leituras como quem erra pelas estantes de uma biblioteca, em busca de algo que ainda não se sabe bem, talvez na tentativa de identificar, naquele breve verbete ali inscrito, o que ele guarda "do espírito do nome que leva" (TAVARES, 2007), ou o que nós, leitores, ali reconhecemos desse autor, em que medida nossa leitura se aproxima ou se distancia da leitura tavariana. Quem são, por exemplo, o Borges e o Calvino que compõem a biblioteca de Tavares?

> Jorge Luis Borges
>
> Trazia um ramo de areia julgando trazer um ramo de flores. De noite, olhou para o fim do braço e assustou-se: a mão era um ramo de cinco dedos, como há ramos de cinco rosas. E se cinco mulheres amas, a quem darás os dedos?
>
> Olhando atentamente para a mão, o número seis é inconcebível. (TAVARES, 2009, p. 83)

> Italo Calvino
>
> Quatro homens gostavam de quatro mulheres. Quatro copos foram cheios com quatro águas. Quatro locais do mar foram mergulhados por quatro homens.
>
> Nenhuma cidade é tão bela como um sinônimo.
>
> Desci do dorso do elefante para o rinoceronte, do rinoceronte para o tigre, do dorso do tigre para o cão, do cão para o gato, e este, por fim, cedeu. Uma escada de animais não é menos perigosa do que uma escada escorregadia.
>
> Uma velocidade de escrita tal que o ponto final seja simultâneo com a primeira letra da frase. Assim: (TAVARES, 2009, p. 73)

Transformados em verbetes que compõem uma prateleira de leituras, detemo-nos sobre esses personagens ficcionais que são agora Jorge Luis Borges e Italo Calvino e tentamos ali encontrar o autor que conhecemos, e do qual talvez até mesmo já tenhamos lido algumas obras. Mas ele, ao mesmo tempo em que se presentifica, escapa sob nossos olhos e pensamentos. O autor que encontramos nas páginas dessa biblioteca é, por vezes, um autor distinto daquele pelo qual buscávamos ou do qual esperávamos saber um pouco mais. Borges e Calvino são lidos por nós junto a outros quase 300 verbetes, justapostos[20] pela ordenação alfabética[21] – e, também, pelas ligações que estabelecemos entre uns e outros –, assim como lemos também em cada um desses verbetes o próprio Gonçalo Tavares. Essa espécie de "herança afetiva" (STUDART, 2010, p. 10) que é *Biblioteca* nos diz, assim, o quão particular é o processo de leitura, e o quanto sua restituição por meio da escrita é marcada por um ritmo que lhe é peculiar.

Dentre os autores da biblioteca tavariana, encontramos uma série de escritores brasileiros, como Cecília Meireles, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Lygia Fagundes Telles, Manoel de Barros, Manuel Bandeira, Nelson Rodrigues, Rubem Fonseca e Vinícius de Moraes, que convivem lado a lado com Edgar Allan Poe, Ezra Pound, Fiódor Dostoiévsky, Franz Kafka, Gabriel García Márquez, Marcel Proust, J. M. G. Le Clézio, Sigmund Freud. Arrisco dizer que o leitor Gonçalo M. Tavares faz, de sua leitura, um projeto de escrita, um projeto de crítica, um projeto de

20 As implicações da justaposição de elementos distintos, disponibilizados a quem os observa não mais como objetos isolados, mas como partes de um novo conjunto, é discutida com grande perspicácia por Bruno Latour em "Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções" (2008).

21 Uma reflexão mais aprofundada sobre esse aspecto pode ser encontrada no conhecido prefácio de Michel Foucault ao livro *As palavras e as coisas* (2002), quando este aborda a enciclopédia chinesa citada por Borges em "O idioma analítico de John Wilkins" (BORGES, 2007) e afirma que o que provoca o riso perturbador decorrente da leitura da obra borgiana é o arruinamento que ela impinge ao espaço heterogêneo das coisas, é a "série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias" (FOUCAULT, 2002, p. X), é a planificação de categorias tradicionalmente consideradas muito diversas num mesmo espaço e com uma mesma carga valorativa.

literatura bastante específico: como um arquiteto eclético, valendo-se da mistura para elaborar o que prefere chamar de "textos" – por ser esta uma palavra que não tem a marca do "gênero literário" (TAVARES, 2011) –, Tavares garante a sobrevivência da literatura recorrendo à produção de diferença.

Esse leitor voraz[22] que explicita em suas obras aqueles autores que lhe são caros, sob o disfarce da ficção, traduz suas leituras em escrita, uma escrita bastante particular, por certo, como aponta o próprio Tavares em suas *Breves notas sobre as ligações*:

> Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorrecta, errada; mais do que isso: desastrada. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade; invenção como falha evidente, não na repetição mas na tentativa de passagem de uma coisa para um outro lado. Perdi algo na passagem, *no transporte*, isto é: ganhei algo, porque a mesa que perde uma das suas quatro pernas numa mudança imobiliária inventa, no mesmo instante, um outro objeto com três pernas. "Escrevo na plena posse das minhas faculdades de leitura" [MGL][23] (TAVARES, 2010, p. 59, grifos originais).

A escrita, aqui, ao ser entendida como uma "tradução desastrada" da(s) leitura(s), como uma restituição de sentido ao texto lido, faz com que ele, como a fênix borgiana, ressurja como um novo texto, de modo que essa *Biblioteca* se converta numa espécie de "rede que religa pontos e que entrecruza sua trama" (FOUCAULT, 2009, p. 411), num território heterotópico.

Segundo Foucault, é justamente a relação "entre" objetos,

22 Aqui também não me interessa a "garantia" da leitura ou não desses autores pelo escritor português: o que me parece relevante é esse uso do texto de outro como matéria para sua escrita, como justificativa que se aponta para um processo de produção criativo e crítico.

23 A última frase é de Maria Gabriela Llansol, uma das autoras com as quais Tavares dialoga no livro em questão (ao lado de María Zambrano e Maria Filomena Molder).

indivíduos, linguagens que marca o pensamento do espaço em nossos tempos, o qual tem como questão principal o posicionamento, ou seja, define-se pelas diferentes "relações de vizinhança" que podem ser estabelecidas entre os diversos elementos que se encontram agrupados num mesmo recorte topológico. Dois tipos de posicionamento são destacados por Foucault, os quais se caracterizam por, ao mesmo tempo, relacionarem-se a e contradizerem todos os outros tipos de posicionamento possíveis: a utopia e a heterotopia. Enquanto a utopia seria um posicionamento sem lugar real, a heterotopia se apresentaria como uma espécie de contraposicionamento, um espaço no qual "todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos" (FOUCAULT, 2009, p. 415). Por isso a utopia consola, ao passo que a heterotopia inquieta: o espaço irreal da utopia é "maravilhoso e liso", em contraposição ao espaço fracionado, emaranhado e arruinado da heterotopia (FOUCAULT, 2002, p. xiii).

É esse espaço heterotópico, o tipo de relação de posicionamento que o conforma, que nos parece bastante visível nas coleções de livros que encontramos nas obras de Borges, Calvino e Tavares, escritores que fazem do "não-lugar da linguagem" apontado por Foucault o solo no qual se constitui um arquivo muito particular da literatura, a morada onde podem "viver junto" livros oriundos de tradições literárias e campos do saber diversos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ivan. Celebración del apócrifo en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 15, p. 181-206, 2003.

BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas*: a memória dos livros no Ocidente. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine. Leitura. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Vol. 11. Oral/Escrito. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 184-206.

BEHAR, Lisa Block de. *Borges*: la passion de una cita sin fin. México, DF: Siglo Veintiuno, 1999.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. V. II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 227-235.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 188-215.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 237-246.

BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 121-126.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995a.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995b. p. 9-16.

CALVINO, Italo. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 190-195.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética*: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas*: a memória dos livros no Ocidente. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. p. 45-73.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas*: a memória dos livros no Ocidente. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. p. 21-44.

ROSA, Nicolás. Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual. In: BLÜHER, Karl Alfred; TORO, Alfonso de. *Jorge Luis Borges*: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas. Frankfurt: Vervuert Verlag; Madrid: Iberoamericana, 1995. p. 169-176.

STUDART, J. *O impacto da impressão, as breves notas* (caderno de apresentação). Florianópolis: Ed. UFSC/Ed. da Casa, 2010.

TAVARES, G. M. Ler para ter lucidez. Entrevista. *Entrelivros*, São Paulo, n. 29, set. 2007. Disponível em: http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/goncalo_m_tavares_-ler_para_ter_lucidez-.html. Acesso em: 8 jul. 2010.

TAVARES, G. M. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

TAVARES, G. M. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Florianópolis: Ed. UFSC/Ed. da Casa, 2010.

TAVARES, G. M. Gonçalo M. Tavares e a glória do português. Entrevista. *Veja Meus Livros*, São Paulo, 03 set. 2011. Disponível em: http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/goncalo-m-tavares-e-a-gloria-do-portugues/. Acesso em 05 out. 2013.

TORO, Alfonso de. La "literatura menor", concepción borgesiana del 'Oriente' y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges. In: TORO, Alfonso de. *Borges infinito, Borges virtual*: pensamiento y saber de los siglos XX y XXI. Hildesheim/Zürich/New York: Goerg Olms Verlag, 2008. p. 109-116. Disponível em: http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/borgoriente.htm#pos1. Acesso em 09 nov. 2011.

GONÇALO M. TAVARES E AS LIGAÇÕES

Pedro Corga

Na literatura de Gonçalo M. Tavares, a noção de ligação constitui-se como uma das principais características diferenciadoras da sua poética, uma das marcas inovadoras do seu universo literário em permanente (re)construção, ampliação e transformação. A propósito desta noção de ligação, o próprio Gonçalo M. Tavares gosta de se referir aos seus livros como animais: "Gosto da ideia de um livro ser como um animal. Acho que cada livro que escrevo é uma espécie de animal que eu caço e depois de o matar passo a outro" (TAVARES, 2004). Recentemente, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, o autor volta a referir-se aos seus livros como animais, afirmando que "não [se identifica] com a ideia de que um livro é melhor do que o outro. É como uma pessoa dizer que a girafa é melhor do que o tigre ou o elefante. Cada animal tem as suas características" (TAVARES, 2013, p. 8).

A propósito do universo ficcional de Tavares, o crítico mexicano Jorge Alonso Espíritu destaca "a criação de um universo fictício em que a realidade de funde, se mescla e se tergiversa (de forma explícita em suas *Histórias falsas*) em narrativas geralmente breves, porém unificadas em sistemas matemáticos que se assemelham à ordem de uma cidade"[24] (ESPÍRITU, 2016). A respeito desta comparação com a organização da urbe, Gonçalo M. Tavares reflete precisamente que "a cidade tem a ver com a tentativa de organizarmos e limitarmos a possibilidade de violência. Também o amor e o

24 No original: "[…] la creación de un universo ficticio donde la realidad se funde, se mezcla y se tergiversa (de forma explícita en sus *Historias falsas)* en narrativas generalmente breves, pero unificadas en sistemas matemáticos que asemejan el orden de una ciudad".

desejo" (TAVARES, 2013, p. 8), afirmando que o tema da cidade "é um tema que atravessa todos os autores, não é de engenharia, mas absolutamente literário e filosófico" (TAVARES, 2013, p. 8). Poderíamos, então, afirmar que o tema da cidade se constitui como uma das linhas que relacionam os livros do seu universo ficcional, desde as narrativas da série *O Bairro*, passando por *Matteo Perdeu o Emprego*, *Uma Viagem à Índia*, *Canções Mexicanas*, até chegar a *O Torcicologologista, Excelência*. A cidade é, então um dos temas unificadores deste seu universo literário que, como notou Jorge Alonso Espíritu, se assemelha ele próprio a uma cidade, com o seu centro, as suas periferias, as suas artérias, bairros, pontes, túneis, cruzamentos, vias rápidas e becos sem saída. Um espaço em que, tal como numa grande cidade, tudo se encontra estruturado, organizado por meio de ligações, passagens e *transfers*.

A respeito do mundo dos seus livros ser um mundo em permanente ligação, o próprio escritor gosta de se incluir no que chama o mundo do *e*, por oposição ao mundo do *ou*: "No limite o 'ou' é de exclusão definitiva, remete para uma espécie de inimizade, para dois campos. O 'e', pelo contrário, remete para as ligações, o que me interessa muito mais" (TAVARES, 2013, p. 7). E acerca das ligações entre os seus livros, afirma: "Quando escrevo, há diferentes percursos, itinerários, que levam a determinados finais. Mas para mim é muito claro que todos os livros estão ligados. Tudo está ligado" (TAVARES, 2013, p. 7). Com efeito, este resultado é visível na própria organização, distribuição e organização das diferentes categorias em que se dividem os chamados "Cadernos de Gonçalo M. Tavares", a disposição em diferentes grupos da totalidade da sua produção literária que conta, à data[25], com 37 títulos publicados, entre *Canções*, *Poesia*, *Teatro*, *Histórias*, *Cinema*, *Arquivos*, *Enciclopédia*, *Diálogos*,

25 Destacamos que o artigo foi concluído no princípio de 2017.

Estudos Clássicos, *Cidades*, *Bloom Books*, *Epopeia*, *O Reino*, *O Bairro*, *Atlas*, e, mais recentemente, *Diálogos*, com a publicação de *O Torcicologologista, Excelência*, em 2015. A diversidade que está na base desta divisão revela a intenção clara do autor em pensar a literatura para além do género literário e espelha a própria natureza híbrida dos seus textos, num universo em permanente reconstrução e movimento e no qual as obras se ligam umas às outras por meio de linhas que, como afirma o autor, quando cruzadas formam um desenho que "se vai construindo aos poucos" (TAVARES, 2014). A propósito desta arrumação, deste ato de mapear a sua produção literária (que vai sofrendo também algumas alterações), Tavares refere: "De vez em quando sinto necessidade de poder olhar para o que vou fazendo. Há de facto ligações, mas muito diferentes" (TAVARES, 2013, p. 10). Essas ligações, de acordo com o escritor, não se encontram programadas, uma vez que, como vimos, "está tudo mais ou menos em movimento" (TAVARES, 2013, p. 10). A respeito dessas ligações entre livros tão diferentes, Tavares refere que procura "sempre fazer percursos diferentes, embora estranhamente sinta que estão ligados entre si" (TAVARES, 2010b, p. 9), dando como exemplo "aquela imagem do Calvino, n'*As Cidades Invisíveis*, em que as casas estão ligadas por fios de várias cores. Entre os livros há muitos fios" (TAVARES, 2010b, p. 9). Também em entrevista a Carlos Vaz Marques, o escritor afirma preferir "a ideia de a literatura poder ser milhares de coisas", referindo-se novamente à "ideia de ligação, […] a ideia de uma coisa poder ser uma coisa *e* outra coisa *e* outra *e* mais outra" (TAVARES, 2010c, p. 31), justamente porque os seres humanos têm "vários interesses completamente diferentes e muitas das vezes quase contraditórios" (TAVARES, 2010c, p. 31).

Desta ideia base do seu convicto "anti-fundamentalismo em relação a quase tudo" (TAVARES, 2013, p. 7), surge a vontade do autor em se afastar da excessiva compartimentalização da catalogação por género literário, preferindo a ligação entre diferentes registos e formas de escrita que dão origem a objetos literários híbridos, compostos por elementos provenientes de formas de escrita diferentes e que permitem, como afirma o próprio autor, "ir iluminando partes do mundo que não conhecia" (TAVARES, 2010c, p. 31), tentando "alcançar cantinhos do mundo que só se conseguem perceber com formas de escrever diferentes" (TAVARES, 2010c, p. 31). Relativamente a esta questão dos géneros literários, a posição do escritor é bastante clara e este faz questão de a defender, de entrevista para entrevista, quando se vê confrontado com alguma questão referente ao lugar ou aos lugares a que pertencem os seus textos. Em entrevista ao jornal de literatura brasileiro *Rascunho*, Gonçalo M. Tavares afirma:

> Para mim, os gêneros literários clássicos são limitadores, são castradores e são, muitas vezes, violentos em relação a quem escreve, ao criador. Eles são uma espécie de sistema de recessão que estão, por vezes, a convidar − quase que exigir − que quem escreve se coloque nesse sistema (TAVARES, 2016).

Para Gonçalo M. Tavares faz, então, mais sentido, pensar nos seus livros como animais:

> Para mim a classificação animalesca dos textos interessa muito mais. […] Eu olho para o texto como se ele fosse um organismo, um animal e penso "que animal é esse?", "esse animal está mais próximo de quais outros animais?", "é da família de que outros animais?", "é inimigo de que animais?" (TAVARES, 2016).

Essa forma de pensar os seus próprios textos permite não só estabelecer as ligações entre eles, que irão formar as categorias genéricas em que divide, posteriormente, os seus "Cadernos", mas possibilita igualmente identificar as diferenças ou os afastamentos entre os livros e as diferentes categorias. Tal forma de perspetivar os seus textos faz com que haja ligações entre *O Senhor Henri* e *O Senhor Valéry* dentro da série *O Bairro* e uma distinção entre estes livros e esta série e os livros pretos incluídos da tetralogia *O Reino*, como *Um Homem: Klaus Klump* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. No seguimento da resposta em que nos fala dos livros como animais, o próprio escritor avança com alguns exemplos:

> Se eu pensar no *água cão cavalo cabeça* (2005) ou no *Short movies*, são provavelmente livros inimigos de *Jerusalém* (2004) ou dos livros d'*O bairro* (2002-2010). Mas inimigos no sentido de que são outros animais e que têm características completamente diferentes […]. São animais-livros que têm rituais e rotinas completamente diferentes, objetivos completamente diferentes […] (TAVARES, 2016).

Aproveitando o exemplo dos livros *água cão cavalo cabeça* e *Short Movies*, poderemos dizer que, apesar de estarmos na presença de dois textos pertencentes a diferentes categorias (o primeiro livro pertence a *Canções*, juntamente com *Canções Mexicanas* e *Animalescos*, o segundo encontra-se sozinho numa categoria apelidada de *Cinema*), conseguimos encontrar diversos elementos que se ligam entre si, como o carácter fragmentário e imagético das narrativas breves que os compõem, uma visão cinematográfica que privilegia uma certa estranheza, uma certa obliquidade e uma subjetivação do olhar. A opção pelo fragmento é também adotada nos livros dos Senhores pertencentes à série *O Bairro*, no entanto a di-

mensão desta última é bastante mais lúdica e mais familiar do que em livros como *Animalescos* e *Canções Mexicanas*, que se caracterizam por aquilo a que Tavares chama uma "mais brutamontes" (TAVARES, 2013, p. 7). Falando dos livros que se encontram agrupados na categoria *Canções* em oposição a livros como *Atlas do Corpo e da Imaginação* ou *Uma Viagem à Índia*, Gonçalo M. Tavares afirma que estes "são três livros que arrumei na ideia de canções e de rutura com o mundo de reflexão e pensamento" (TAVARES, 2013, p. 7) e que o autor relaciona com a ideia de velocidade: "Diria que o *Atlas* tem a ver com uma certa lentidão de escrita e de pensamento, tal como esses livros pertencem a outro mundo de velocidade" (TAVARES, 2013, p. 7).

Vimos já que os livros de Gonçalo M. Tavares, apesar de adquirirem formas e tipologias distintas entre si, se encontram relacionados entre si por meio de fios condutores que se vão revelando à medida que o opus do escritor se vai alargando, à medida que o seu mapa autoral, a cartografia do seu território ficcional se vai expandindo para lugares e paragens que o autor deseja sempre novos, procurando a novidade, o insólito, mesmo na recuperação de géneros antigos e amplamente declarados como mortos, como é o caso da epopeia clássica que o autor resgata para o século XXI em *Uma Viagem à Índia* (TAVARES, 2010a). A par destas (e outras que não teremos possibilidade de abordar neste breve artigo), existe um outro elemento essencial que atravessa a generalidade dos escritos de Gonçalo M. Tavares: o pendor ensaístico dos seus textos, elemento sempre presente e que se torna responsável pela própria hibridização característica da sua literatura. Com efeito, se tomarmos a palavra "ensaio" quer na sua acepção genológica, que entende o género como híbrido, quer como sinónimo de "experiência", "tentativa", "treino", "repetição", "método" ou "esboço", veremos que

é esta faceta ensaística que faz com que a sua ficção pense e faça pensar, transformando-se assim o ensaio responsável pela deslocação de um determinado texto, aparentemente agarrado a um género específico, para paragens ligeiramente diferentes, experimentando, e verdadeiramente ensaiando, novas misturas e remisturas, imiscuindo-se com outros tipos de escrita, aventurando-se em becos que à partida pensaríamos não terem saída possível. Em *A Colher de Samuel Beckett e outros textos* (TAVARES, 2003), a única narrativa incluída sob a designação de *Teatro*, a palavra "ensaio" é tomada como "acção", "movimento" − e é o texto que ensaia, que experimenta e que faz mover. Como nos diz Gonçalo M. Tavares num excerto de *Investigações. Novalis*,

> Toda a ligação é acrescento /Ser mais é ser mais do que ser igual, e é ser muito mais do que ser menos./ Ser mais é mudar de sítio./Toda a ligação é, pois, mudar de sítio. Ou seja: o coração. Ou seja: a ALMA. Ou seja: é Preciso Fugir à Grande IMOBILIDADE, a Morte; o coração inapaixonado./(…) Toda a des-Ligação é suicídio./ (…) Toda a Ligação é sobreviver. (…) Tudo o que fica é IGNORÂNCIA.(TAVARES, 2002, p. 7).

Encontramos, neste apontamento, *a noção de que a ligação deve ser procurada para fugir à imobilidade e à ignorância.* Nesse sentido, o Bloom de *Uma Viagem à Índia*, ao fugir de Lisboa em direção à Índia, na sua (impossível) busca de "sabedoria/ e esquecimento" (TAVARES, 2010a, p. 32), pretende, no fundo, lutar contra "a des-Ligação" (TAVARES, 2002, p. 7), procura sobreviver estabelecendo novas ligações pelo caminho, escapando à imobilidade entorpecedora que surge, na obra, na figura do "definitivo tédio" (TAVARES, 2010, p. 456), e procurando lutar contra a ignorância, "construindo o esquecimento/ da vida anterior como se constrói com paciência um

edifício" (TAVARES, 2010a, p. 232). Importa igualmente referir que encontramos, na epopeia tavariana de 2010, um elemento que se relaciona com a característica de ligações que vão variando, através da presença de um *sui generis* itinerário final intitulado "Melancolia contemporânea: um itinerário", a respeito do qual Gonçalo M. Tavares afirma: "No meu mapa vamos do Tédio a Praga, de Praga para o Divino, do Divino para o Lixo, do Lixo para Paris. Para mim, as viagens são um cruzamento entre coisas exteriores e o que acontece na nossa cabeça" (TAVARES, 2010b, p. 9). Este tipo de ligações que vão variando e saltando acontece também muito frequentemente em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, como refere o próprio escritor: "Por outro lado, o nosso pensamento funciona muito por associação. E as nossas associações por vezes são de grandes saltos. O *Atlas* também anda à volta dessa ideia" (TAVARES, 2013, p. 8).

Para além deste tipo de ligação, a presença de um pendor ensaístico nos textos de Gonçalo M. Tavares torna possível outro tipo de ligação omnipresente na obra do autor: a ligação entre ideia e história. *Atlas do Corpo e da Imaginação* é definido pelo autor como um "ensaio ficcional" (TAVARES, 2013, p. 9), identificando na sua escrita um misto entre a "aproximação fragmentada [que] tem que ver o instinto que vem da ficção e o [seu] ensaio [que] tem uma liberdade vocabular. Que se calhar um texto filosófico puro não tem" (TAVARES, 2013, p. 9). Na mesma entrevista, Tavares considera que "há uma divisão artificial na separação de ficção e ensaio" (TAVARES, 2013, p. 9), acrescentando que "não há essa separação na ficção em que acredito" (TAVARES, 2013, p. 9) – uma "ficção que pensa. E mais importante do que uma história que pensa é uma história que faça pensar. É um ensaio. Mas não pode ter o vocabulário do ensaio" (TAVARES, 2013, p. 9). Assim, Gonçalo M. Tavares defende que não existe sepa-

ração entre ideia e história, como nos explica em entrevista a Carlos Vaz Marques, no seguimento da publicação de *Uma Viagem à Índia*, em 2010:

> A boa narrativa pensa, é evidente, e o bom pensamento conta histórias. Pensar não é mais do que contar a história de uma ideia. […] O pensamento é a história de uma ideia. […] A personagem-ideia tem sempre um inimigo que é o contra-argumento. Pensar é uma narrativa (TAVARES, 2010b, p. 38).

Relativamente à natureza do pensamento, em entrevista ao *Jornal de Letras*, em 2013, Tavares identifica-o novamente com a ideia de ligação. Diz-nos os escritor que "o mundo do pensamento e da leitura é um mundo de ligações, de diálogos e isso agrada-me. […] Não me identifico com a ideia de que há o mundo da beleza, da ficção e da poesia, e depois há o mundo da reflexão, da verdade e da ciência" (TAVARES, 2013, p. 9). A partir desta ideia, chegamos a outro tipo de ligação também presente em todos os textos do autor, e que em *Atlas do Corpo e da Imaginação* toma lugar de destaque no seio das reflexões do autor: "A reflexão é ação. O *Atlas* passa muito por isso: o pensamento é um movimento, uma ação. Ao pensar não estamos a assistir, estamos a fazer alguma coisa. Tal como quando partimos um copo ou atiramos uma pedra" (TAVARES, 2013, p. 8). Para Gonçalo M. Tavares, então, existe uma ligação entre reflexão e ação, e não as consegue conceber de forma separada, como comummente é costume fazer-se.

A respeito da forte presença da ideia de ligação em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Tavares afirma que "as ligações evitam o isolamento final da cidade e que de certa maneira não se atire do 8º andar. Há uma frase do Novalis de que gosto 'Estamos sós com tudo aquilo que amamos'. A nossa solidão tem o tama-

nho das nossas ligações" (TAVARES, 2013, p. 8).

No universo ficcional de Gonçalo M. Tavares existe ainda a forte ideia de que o desenho e a palavra escrita se equivalem e têm a mesma natureza, a mesma origem:

> No meu caso, a imagem e o desenho estão presentes desde *O Senhor Valéry*, que foi o segundo livro. Tenho um pensamento espacial e sou sensível à ideia que a escrita e o desenho são do mesmo mundo, o do traço. Até a Matemática. Escrevo desenho com os mesmo traços. E com eles faço uma casa ou um sete (TAVARES, 2013, p. 9).

Esta ligação com o desenho é fundamental na escrita do autor e dessa relação íntima entre o traço da escrita e o da mão que desenha resultou a colaboração do escritor com a ilustradora Rachel Caiano nos livros que pertencem à série dos Senhores de *O Bairro*, que conta já com dez publicações. De resto, o próprio Tavares refere esta sua ligação visceral com o desenho ao dizer que "quando estou a escrever há coisas que penso através do desenho" (TAVARES, 2006), acrescentando, a respeito das ilustrações que acompanham *O Senhor Walser*, que "os desenhos nesse livro são claramente para serem lidos e não para serem vistos" (TAVARES, 2006). Também em *Breves Notas sobre Ciência*, encontramos reflexões acerca da ligação entre desenho, pensamento e palavra escrita: "Tudo o que não podes desenhar são abstracções. Tudo que não podes desenhar é inútil. (Mas como desenhar estas duas frases? Será inútil dizer que quase tudo é inútil? Eis um problema.)" (TAVARES, 2006, p. 22).

Encontramos aqui mais um elemento que poderemos explorar em termos de ligações: a íntima relação entre o escritor Gonçalo M. Tavares e o pensamento científico, nomeadamente presente na sua noção de literatura enquanto investigação, a

"ideia de literatura enquanto ciência individual" (TAVARES, 2010b, p. 10). Esta relação com o lado mais exato das ciências toma forma no seu especial relacionamento com o pensamento lógico e matemático, uma ligação que o autor mantém desde jovem, como refere em entrevista a Anabela Mota Ribeiro: "Em relação a paixões antigas, a matemática é talvez a que está ainda mais presente" (TAVARES, 2011), já que "a lógica está muito presente em vários livros – por exemplo em *O Senhor Valéry* ou no *Senhor Swendenborg e as Investigações Geométricas*, em que se contam histórias através de quadrados, circunferências e triângulos" (TAVARES, 2011). No entanto, como já referimos, essas ligações e essa lógica podem ir variando, podem inverter-se como se inverte o seu olhar investigativo, que observa com ironia para "ver as costas das palavras, a parte de baixo das palavras" (TAVARES, 2010c, p. 33) e "ler o outro lado do que se está a dizer" (TAVARES, 2010b, p. 33). Em *O Torcicologologista, Excelência*, uma das personagens em diálogo propõe precisamente não "que se pense ilogicamente sobre uma coisa lógica, mas sim que se pense logicamente sobre uma coisa ilógica" (TAVARES, 2015, p. 107-108). Assim, poderemos concluir que, no caso das ligações entre os aparentes contrários e opostos, entre ciência, matemática, arquitetura e literatura, ou entre ensaio e epopeia, entre fragmento e romance ou entre o lúcido e o lúdico, existe sempre um resultado híbrido, feito de transformações e mudanças que dão origem a objetos literários que adotam pontos de vista estranhos, insólitos, totalmente novos ou mesmo inesperados e surpreendentes. Um dos maiores exemplos desta forma de olhar a realidade é justamente o ponto de vista adoptado em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, em que o autor procura "ver a imaginação de vários pontos de vista, como se fosse um objeto" (TAVARES, 2013, p. 9). Ainda sobre a ligação entre os (aparentes) contrários, diz-nos o autor em *Breves Notas sobre*

Ciência: "(Pensar nos opostos. No mal e no bem. Na exactidão e na falha. No alto e no baixo.)" (TAVARES, 2006, p. 65). E a respeito desta ligação entre o alto e baixo, entre o banal e o sublime, temos na Proposição de *Uma Viagem à Índia* a ideia de que "é indispensável tornar conhecidas acções terrestres/ com o comprimento do mundo e a altura do céu,/ mas é importante também falar do que não é assim/ longo ou alto" (TAVARES, 2010a, p. 29).

Como vemos, a ligação muda a natureza dos elementos em conexão, produzindo um *lugar-entre*, um espaço de ninguém, habitado pelo estranhamento, pelo *uncanny* ou o *unheimlich* que provoca em nós fortes impressões e nos deixa longamente a matutar no que foi lido, contrariando a aparente simplicidade da "linguagem limpa, quase bíblica" (TAVARES, 2010b, p. 9), através da qual o autor pretende que "de uma forma simples as pessoas percebam melhor" (TAVARES, 2010c, p. 32). Como afirma o jornalista e crítico mexicano Jorge Alonso a propósito de Gonçalo M. Tavares, "o escritor é um filósofo que, economista de palavras, reduz o diálogo ao mínimo necessário, porém amplifica o significado de cada frase. Seus livros fluem, podem ser lidos com rapidez, porém frequentemente o leitor deve se deter para assimilar o golpe, o assombro, o engodo"[26] (ESPÍRITU, 2016).

Outra das suas paixões, que na juventude o fez hesitar seriamente nas escolhas para o seu futuro, foi o desporto, em especial o futebol. A este respeito, Isabel Coutinho, numa breve nota biográfica escrita para o jornal *Público*, diz-nos que Gonçalo M. Tavares se formou "em Educação Física e Desporto (na adolescência, jogou futebol nos juniores do Beira-Mar)" e que, presentemente, "é professor de Epistemologia na Faculdade de Motricidade Humana, em Lisboa" (COUTINHO, 2010).

26 No original: "[…] el escritor es un filósofo que, economista de palabras, reduce el dialogo al mínimo necesario, pero amplifica el significado de cada frase. Sus libros fluyen, pueden leerse con rapidez, pero a menudo el lector debe detenerse para asimilar el golpe, el asombro, la broma".

Deste seu envolvimento no universo académico, resultou uma tese de doutoramento que, mais tarde, o autor transformaria no "ensaio ficcional" (TAVARES, 2013, p. 9) já amplamente referido no presente artigo, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, no qual a presença do movimento corporal e a ideia de ação física se conjugam com o pensamento, a imaginação e a atividade mental. De resto, este seu lado de escritor que explora a dimensão mais física e corporal do ser humano sempre esteve presente desde a primeira incursão no mundo editorial com a publicação do livro de fragmentos sugestivamente intitulado *Livro da Dança*, no qual escreve que "as palavras tem dentro um corpo Profundo" (TAVARES, 2008, p. 22). A ideia de corpo e de movimento é igualmente fundamental em *Uma Viagem à Índia*, a epopeia contemporânea em que Gonçalo M. Tavares reutiliza/atualiza o mapa mental fornecido pel'*Os Lusíadas* e na qual se narra a viagem (uma fuga) do herói individualista Bloom, que se aventura deambulando, mais ou menos ao acaso, por diversas cidades europeias antes de chegar ao seu destino.

Aproveitando esta última referência à apropriação paródica que Tavares opera em *Uma Viagem à Índia*, decalcando com diferença o mapa que Camões lhe fornece em *Os Lusíadas*, apresentaremos, por último, uma outra dimensão explorada por Gonçalo M. Tavares no âmbito da ideia de ligação. Falamos da sua relação com os clássicos da literatura universal, que o autor diz ser uma das facetas do seu trabalho como escritor, aproximando-se sempre dos textos com os quais estabelece uma relação afetiva: "Uma Viagem à Índia parte desde logo de uma ligação afetiva, aliás a minha relação com a tradição literária é sempre amorosa, um movimento de aproximação aos autores de que gosto" (TAVARES, 2010b, p. 8). A respeito deste seu trabalho de reficcionalização da tradição clássica, Tavares menciona que "o que [lhe] interessa é partir das formas clássicas, com pequenas variações,

e introduzir qualquer coisa de novo, com uma nova energia, mais fragmentada e mais contemporânea" (TAVARES, 2013, p. 9). Mais adiante, na mesma entrevista, o escritor afirma que "não há rutura sem diálogo com o antigo. A rutura sensata é aquela que tem os olhos naquilo de que se afasta" (TAVARES, 2013, p. 9). Todos estes aspetos relacionados com o diálogo com o antigo, a continuidade, a rutura, a forma e o conteúdo, a liberdade, o constrangimento e a contenção que caracterizam essa ligação presente na escrita do autor. No seguimento desta sua resposta, o autor termina com uma referência a *Uma Viagem à Índia* e ao seu diálogo com o épico camoniano:

> Espero que *Uma Viagem à Índia* seja qualquer coisa de diferente, que se afasta do que já foi feito, mas que ao mesmo tempo respeite a lógica da epopeia. É a ideia de partir alguma coisa respeitosamente que me interessa. O que partimos ou fragmentamos é que permite a nossa ação. De outra forma o nosso martelo não acertava em nada (TAVARES, 2013, p. 10).

Estamos, pois, na presença de um escritor que se empenha em estabelecer ligações e em promover o hibridismo entre diferentes formas de pensar e escrever sobre cultura e sociedade no mundo contemporâneo. O próprio autor define esta sua posição como sendo "o oposto do fundamentalista a todos os níveis. Sou do *e*. […] Sou claramente do mundo das ligações. Se a nossa percepção estiver virada para isso, tudo vai estando ligado. Mas a ligação varia. Não tenho uma lógica única que una várias coisas" (TAVARES, 2010c, p. 38). Esta ideia de uma contínua busca de novas ligações entre os conceitos e os fenómenos que nos rodeiam levam o autor a afirmar que "perceber o mundo também é isso: mudarmos o ponto central" (TAVARES, 2010c, p. 38). Assim, o ato de descentrar, de procurar

novas ligações, é muito importante na conceção de literatura em Gonçalo M. Tavares. A propósito desta característica da sua poética autoral, Gonçalo M. Tavares afirma que é religioso "no aspecto etimológico de *re*-ligar, de voltar a ligar, a minha cabeça funciona por associações. E as associações são ligações" (TAVARES, 2010c, p. 38). Sobre esta noção de ligação, retomo a citação de Gonçalo M. Tavares em *Investigações. Novalis* (TAVARES, 2002) na qual o escritor reflete sobre a relação sempre nova e renovada das ligações:

> Toda a ligação é acrescento/ Ser mais é ser mais do que ser igual, e é ser muito mais do que ser menos./ Ser mais é mudar de sítio./ Toda a ligação é, pois, mudar de sítio. Ou seja: o coração. Ou seja: a ALMA. Ou seja: é Preciso Fugir à Grande IMOBILIDADE, a Morte; o coração inapaixonado./ […] Toda a des-Ligação é suicídio./ […] Toda a Ligação é sobreviver. […] Tudo o que fica é IGNORÂNCIA (TAVARES, 2002, p. 7).

A ligação é entendida, portanto, como um "sinal mais", uma adição, um melhoramento, um movimento para algo. A ligação é então o procurar de uma mudança: daí que em *Uma Viagem à Índia* o narrador da obra se dirija à personagem Bloom, aconselhando-o: "Acontecimentos novos/ existem em espaços novos, e não em antigos./ Não deixes que a tua cadeira confortável prejudique/ a tua curiosidade" (TAVARES, 2010a, p. 54). Este mudar de sítio através do estabelecimento de ligações que funcionam como acrescentos tem então como objectivos "Fugir à Grande IMOBILIDADE" (TAVARES, 2002, p. 7) e assim combater o "coração inapaixonado" (TAVARES, 2002, p. 7). Compreendemos que, para o autor, seja necessário um envolvimento emocional com os acontecimentos do mundo e que esse envolvimento se faça através do estabelecimento de ligações. Por isso, Gonçalo M. Tavares considera que a

ligação para o ser humano é uma questão de sobrevivência: "Toda a Ligação é sobreviver" (TAVARES, 2002, p. 7), como nos diz o excerto anteriormente transcrito, um movimento que contraria a "des-Ligação" (TAVARES, 2002, p. 7) e que permite uma vida melhor em sociedade. Deste modo, Tavares afirma também em *Breves Notas sobre as Ligações*, a propósito de uma frase de María Zambrano: "Incapacidade de desligação. Estou vivo: impossível separar-me. Ou: estou vivo: estou obrigado a ligar-me" (TAVARES, 2010 apud MOREIRA, 2014, p. 430). Para terminar a análise deste excerto retirado de *Investigações. Novalis*, resta referir que esse ato de se ligar é, para além de uma mudança física de sítio, uma mudança de posição e consciência, um movimento contra a imobilidade do pensamento, como tão bem nos indica a afirmação final do fragmento: "Tudo o que fica é IGNORÂNCIA" (TAVARES, 2002, p. 7), ou seja, tudo o que permanence no mesmo sítio, tudo o que não estabelece ligações, tudo o que não se move, permanence ignorante, inapaixonado e fora da vida.

REFERÊNCIAS

COUTINHO, Isabel. Gonçalo M. Tavares, uma das dez figuras do ano. Jornal *Público*, 21 dez. 2010. Disponível em: http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2010/12/21/goncalo-m-tavares-uma-das-dez-figuras-do-ano/.Acesso em: 30 ago. 2016.

ESPÍRITU, Jorge Alonso. *Diálogos en la ciudad de Gonçalo M. Tavares*. 14 mar. 2016. Disponível em: http://letrasexplicitas.com/dialogos-la-ciudad-goncalo-tavares/. Acesso em: 20 ago. 2016.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. O texto fronteiriço de Gonçalo M. Tavares. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 36, p. 420-434, jan./jun. 2014.

TAVARES, Gonçalo M. *Investigações. Novalis*. Algés: Difel, 2002.

TAVARES, Gonçalo M. *A Colher de Samuel Beckett e outros textos*. Porto: Campo das Letras, 2003.

TAVARES, Gonçalo M. Gonçalo M. Tavares & Alice. Entrevista a Maria João Freitas. 2004. Disponível em: http://www.escreveretriste.com/2014/06/goncalo-m-tavares-alice/. Acesso em: 30 ago. 2016.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves Notas Sobre Ciência*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

TAVARES, Gonçalo M. *Livro da Dança*. Florianópolis. Editora da Casa, 2008.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia*. Alfragide: Leya/Editorial Caminho, 2010a.

TAVARES, Gonçalo M. Gonçalo M. Tavares – Uma Epopeia Mental. Entrevista a Luís Ricardo Duarte e Maria Leonor Nunes. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 20 out./02 nov. 2010b. p. 8-11.

TAVARES, Gonçalo M. Gonçalo M. Tavares. Entrevista a Carlos Vaz Marques. Revista *Ler*, Lisboa, n. 84, p. 30-38, dez. 2010c.

TAVARES, Gonçalo M. *Gonçalo M. Tavares*. Entrevista a Anabela Mota Ribeiro. 2011. Disponível em: http://anabela-motaribeiro.pt/62336.html. Acesso em: 30 ago. 2016.

TAVARES, Gonçalo M. Gonçalo M. Tavares – uma ficção que pensa. Entrevista a Luís Ricardo Duarte e Maria Leonor Nunes. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 13-26 nov. 2013, p. 7-11.

TAVARES, Gonçalo M. Gonçalo M. Tavares: "O meu trabalho é iluminar palavras". Entrevista a Luciano Trigo. *G1 – Máquina de Escrever*. 09 fev. 2014. Disponível em: http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2014/02/09/goncalo-m-tavares-o-meu-trabalho-e-iluminar-palavras/. Acesso em: 30 ago. 2016.

TAVARES, Gonçalo M. *O Torcicologologista, Excelência*. Alfragide: Leya/Editorial Caminho, 2015.

TAVARES, Gonçalo M. Diante do Enigma. Entrevista a Jonatan Silva. Revista *Rascunho*, n. 190, 2016. Disponível em: http://rascunho.com.br/diante-do-enigma/. Acesso em: 30 ago. 2016.

UM TEXTO EM DE(S)COMPOSIÇÃO: O LIVRO COMO JOGO DE AZAR EM *COMPOSITION Nº 1*, DE MARC SAPORTA

Vinícius Carvalho Pereira

À guisa de introdução, ou os preâmbulos do jogo

A construção de textos – de poemas a romances, de adivinhas a manifestos – a partir de restrições estruturais foi uma das principais linhas de força das vanguardas francesas da segunda metade do século XX, como atestam quase todas as historiografias literárias da francofonia. O grupo Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) assumiu um papel de protagonismo nesse processo, criando teoria literária, textos jocosos e obras que hoje fazem parte do cânone da literatura francesa, entre romances de George Perec, poemas de Jacques Roubaud e experimentos de Raymond Queneau, para citar apenas alguns. Como fio de Ariadne que percorresse as galerias desse campo experimental – verdadeiro labirinto discursivo –, encontra-se o conceito de *contrainte*, ou restrição autoimposta, característica basilar dos textos oulipianos e de tantas obras de vanguarda na França das décadas de 1950 e 1960.

A ideia de *contrainte*, nesse contexto muito próxima à de regra, cria interessante sobreposição entre os campos do literário e do lúdico: um texto produzido *sous contrainte* deveria ser escrito enquanto um desafio que o próprio autor se impusesse, como a obrigatoriedade de repetição de uma estrutura, de supressão de certa letra, de inversão de determinada estrutura canônica. Tal qual em qualquer jogo, cujas peças

se movem pelo tabuleiro conforme queira o jogador, desde que seguindo os códigos do ludo, nos textos *sous contrainte* o autor paradoxalmente acabava por liberar sua imaginação, uma vez que sua atenção consciente estava voltada para as intrincadas regras sintagmáticas e paradigmáticas que presidiam à construção do texto experimental.

Há que se notar, contudo, que os jogos formais por meio de restrições autoimpostas não foram, nem são, exclusividade dos autores do Oulipo. Ainda que estes tenham feito dessa prática um projeto coletivo e amplo, hoje difundido para oficinas literárias, para grupos de vanguarda em vários países e mesmo para dissidências que trabalham na fronteira entre Literatura e outras áreas, como a Computação (ALAMO – *Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs*) ou os quadrinhos (OUBAPO – *Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle*), o uso de *contraintes* na produção literária tem uma história própria. Esta vai de anagramas latinos e litanias medievais ao *nouveau roman*, ou mesmo aos mais modernos softwares geradores de poemas.

Interessante, nesse caso, é que nem todos os autores franceses que escreviam a partir de técnicas restritivas semelhantes, na metade do século XX, vincularam-se ao Oulipo. Fosse por divergências ideológicas, fosse por diferenças estéticas, prolíficos escritores, como Marc Saporta, ficaram à margem das empreitadas do grupo e dos estudos acadêmicos sobre a literatura sob *contraintes*, havendo pouca crítica profissional produzida acerca dele na França (e menos ainda no Brasil). Mesmo em compêndios oulipianos, a importância de Saporta como vanguardista é claramente diminuída, como se seu trabalho fosse "nada bom, ainda que indiscutivelmente haja estrutura ali"[27] (MATHEWS; BROTCHIE, 2011, p. 194).

27 No original: "no good, although there's undeniably a structure there".

Numa perspectiva contrária a essa tendência, o presente ensaio é dedicado à mais célebre obra de Saporta, *Composition nº 1*; mais especificamente, toma-se aqui por objeto sua tradução para o inglês, feita por Richard Howard e publicada pela editora britânica Visual Editions em 2011. Escolheu-se tal edição porque seu projeto gráfico arrojado intensifica as provocações estéticas colocadas por Saporta em seu texto, o qual se vale de uma inusitada *contrainte* para construção de um romance que se pode dizer único na história das vanguardas, haja vista as multiplicidades interpretativas que sua arquitetura engendra. O que se almeja analisar no presente ensaio é como, por meio de um algoritmo formal, Saporta criou um texto *sous contrainte* que, em diferentes planos, revela as intimidades que a literatura pode manter com o jogo. Sua indecorosa transgressão – paradoxalmente derivada da obediência estrita a uma arbitrária regra – leva-nos, afinal, às raias do entendimento do livro como suporte, o qual se faz maço de cartas, e não encadernação de páginas, no ludo de Saporta.

Da composição à de(s)composição do baralho

Em 1962, o crítico literário, jornalista e americanista Marc Saporta lançou o mais famoso e ousado de seus livros, *Composition nº 1*, dando continuidade a um projeto estético experimental precedido por *Le furet* (1959), *La distribution* (1961) e *La quête* (1961), os quais em larga medida flertavam com pressupostos caros ao *nouveau roman*. Todavia, *Composition nº 1* ia mais longe no quesito transgressão: para além do dilaceramento das técnicas de enredo e focalização, identificável em outros romances do mesmo período, a obra-prima de Saporta desconstruía o literário no que talvez fosse a

sua base mais imediata e irrefutável à época: a constituição do suporte livro.

Tal afirmação categórica se justifica porque, de fato, a obra de Saporta vitima as concepções mais elementares do que seja um livro para o senso comum, isto é, um conjunto de folhas impressas, dobradas em cadernos colados ou costurados, com revestimento de encadernação ou brochura (QUEIROZ, 2008). Hoje, é patente que tal definição foi colocada em xeque pelos suportes digitais, cada vez mais presentes nos últimos trinta anos; entretanto, em meados do século XX, (des)constituir um livro de tal forma era ato de insurgência vanguardista contra o *status quo* literário da época, o que se tornava ainda mais desafiador pelas restrições técnicas que a publicação em papel e o maquinário editorial de então impunham aos experimentalismos.

Já na sua primeira edição francesa, publicada pela Seuil em 1962, *Composition nº 1* era estruturado por páginas soltas e não numeradas: havia algumas folhas iniciais com elementos pré-textuais e outras 150 que, de fato, continham o texto literário, em que se liam parágrafos narrativos sobre personagens como Marianne, Dagmar e Helga. Porém, como se tratava de um maço de folhas soltas, podia o leitor reorganizá-las como bem entendesse. Podia, aliás, fazê-lo voluntariamente, para testar a máquina narrativa que tinha em mãos, ou até acidentalmente, se lhe embaralhassem diante dos olhos as folhas levadas pelo vento, pela desatenção, ou mesmo pela pressa de guardar novamente o estranho livro na estante.

Do ponto de vista da recepção, uma arquitetura como essa significava que o leitor dispunha, em mãos, de um apetrecho de papel que podia gerar *muitos* arranjos diferentes, bastando-lhe reordenar suas páginas. Mais precisamente, se quisermos calcular todas as permutas possíveis entre as

150 páginas, chegaremos, por operação de fatorial, ao valor aproximado de 5,713383956 x 10^{262} possibilidades (o qual, por extenso, indicaria um numeral que só poderia ser escrito com 37 algarismos zero). Basta pensar que a massa da Terra é de cerca 5,98 x 10^{24} kg para compreender que a quantidade de arranjos possíveis para a máquina de Saporta é quase 10^{238} vezes maior que a "quantidade" de kg que nosso planeta tem; enfim, um número *bem* grande, fácil de calcular com apoio de um dispositivo digital, mas que beira o imponderável para a mente humana.

Ademais, ainda que se objete que o uso da combinatória para produção de obras literárias de alta potencialidade[28] não tenha sido uma invenção de Saporta – basta, por exemplo, pensar nos sonetos formados por recombinação de versos "recortados" em *Cent Mille Milliards de Poèmes*, de Raymond Queneau (1961) –, duas questões se impõem quanto ao radicalismo de *Composition nº 1*: uma de natureza quantitativa, outra de projeto editorial.

Em termos estritamente numéricos, se *Composition nº 1* pode gerar até cerca de 5,713383956 x 10^{262} narrativas diferentes, o livro de Queneau produz "apenas" 10^{14} poemas distintos – quantidade, claro está, já absurdamente grande, visto que seriam necessários pelo menos 190.258.751 anos para a leitura de todos esses sonetos, conforme cálculo do autor no prólogo ao livro (QUENEAU, 1961). Nada disso, contudo, diz da qualidade de cada um dos vários textos gerados por combinatória nessas obras; quase todos permanecerão ilegíveis e jamais analisados, uma vez que vida alguma daria conta de tantas leituras. O dado matemático é aqui informação exclusivamente da potência criadora da obra, sendo o livro em si, nessa perspectiva, a peça artística cuja vultosa *poiesis* chama

28 Neste contexto, potencialidade indica a capacidade de geração de variantes a partir da permutação de elementos.

a atenção, e não cada uma de suas efêmeras recombinações, desaparecidas a cada nova redisposição das páginas.

Além disso, a obra de Marc Saporta inova, em relação à de Queneau, na medida em que abre mão do processo de encadernação, isto é, de uma das principais formas de organização física da materialidade gráfica, que faz as vezes de operador de leitura e define como se articulam as páginas de qualquer livro – nem que sejam os filetes de versos de *Cent Mille Milliards de Poèmes*. Nesse sentido, para além da diferença entre mais de 10^{262} narrativas e 10^{14} sonetos, significativa em termos conceituais, mas fenomenologicamente inapreensível no ato da leitura, o que se coloca é uma forma de de(s)composição do objeto livro. Afinal, prescindir da dobra ou colagem de páginas que mais fundamentalmente organiza qualquer opúsculo é criar um livro desprovido de uma coluna vertebral. Mais que isso, é produzir uma composição estruturada para ser, desde sempre, de(s)composta, em evidente tensão com o título *Composition nº 1*.

Como, então, sob a égide do algarismo 1, definir a unidade (sinônimo de origem, inteireza, completude, entre tantos outros substantivos estranhos ao projeto dessa obra) de uma composição narrativa feita de cento e cinquenta móbiles, que geram uma cifra astronômica de possibilidades? Qual seria a composição um, entre as mais de $5{,}713383956 \times 10^{262}$ narrativas que esse livro pode produzir? Faz mais sentido, no caso, pensar que o livro em si, como máquina analógica de engrenagens de papel, é essa composição um – ou una, porque reúne as demais em potências. Cada uma de suas recombinações manteria, desse modo, uma relação de ordem quase platônica com essa matriz ideal, decomponível em uma miríade de textos que enganam os sentidos.

Máquina polissêmica que é, *Composition nº 1* produz não só rearranjos materiais, isto é, reorganização de folhas de papel. Isso qualquer autômato faria, bastando-lhe energia mecânica para promover a reordenação de peças. O que torna essa máquina única é sua capacidade de, em alta potência, produzir *jogo*, isto é, dinâmicas significativas entre essas peças recombinadas, como se fossem cartas de um estranho baralho que contraíssem entre si relações lógicas narrativas. Tal como nos jogos de azar, em que as cartas ganham valor por sua posição relativa em uma sequência – vide o morto no bridge[29], ou o curinga no buraco –, no livro de Saporta as 150 páginas do romance vão, à medida do arbitrário ordenamento imposto pela leitura, estabelecendo entre si conexões causais, temporais, metafóricas etc., feito as que estruturam as cenas de qualquer obra narrativa.

Se considerarmos a edição britânica da obra em 2011, pela Visual Editions, torna-se ainda mais pertinente a leitura da obra sob a lente analítica de um jogo de cartas, dado o projeto gráfico que ressalta semelhanças materiais entre o livro de Saporta e um baralho. Nesse sentido, nota-se uma alteração radical em relação à edição francesa já à primeira vista da publicação recente britânica. Enquanto, naquela, as folhas soltas vinham guardadas em uma capa de material mais resistente, dobrada como pasta ou dossiê, nesta se substituiu o invólucro por uma caixa de papelão duro e colorido (FIGURA 1), parecida com tantas outras que guardam jogos de tabuleiro.

29 Lacan (1992) também utilizara a metáfora de um jogo de cartas para se referir a uma dinâmica posicional de significantes, mas no âmbito da psicanálise, a fim de ilustrar os processos de constituição do sujeito e sua inserção no regime simbólico. Sob tal perspectiva, a lacuna significante fundamental, que instalaria o sujeito no regime do simbólico, seria análoga ao morto no bridge, centro vazio que ordena, à guisa de *contrainte*, a circulação de toda a cadeia significante do baralho.

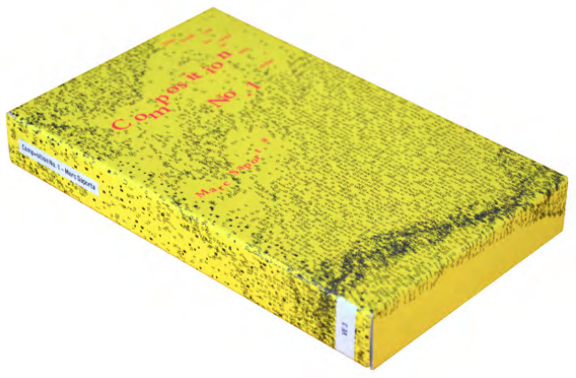


FIGURA 1
Composition nº 1, na edição da Visual Editions.
Fotografia de Thiago Sinohara, 2017.

Um olhar mais atento para essa caixa revela ainda que, contra sua superfície amarelo-canário, insinuam-se desalinhadas letras negras, na mesma fonte e tamanho das que preenchem as páginas de *Composition nº 1*. Só que, na caixa, os grafemas se distribuem de maneira irregular, criando zonas de alta e baixa densidade gráfica, sugerindo o lábil fluxo narrativo do romance – remexido, como essas letras, a cada nova combinação. Ou, ainda no campo do jogo, do literário e do aleatório, talvez se possa entrever, nessa disposição arbitrária de letras, algo do projeto estético de Mallarmé (1951), para quem as marcas tipográficas deitadas sobre uma página para a confecção de um poema se assemelhavam aos resultados de uma Poesia que jogasse dados. "*Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*", já dissera o poeta.

Semelhante estética também se materializa na diagramação das páginas do livro de Saporta. Se, no anverso de cada folha, leem-se os parágrafos que contam a história do romance, no verso se observam formas gráficas abstratas (FIGURA 2), compostas por aglomerações de letras semelhantes às dispostas na caixa. Todavia, é tão pequeno o tamanho da fonte usada para composição de tais imagens no verso das páginas que as letras perdem sua condição de grafema e passam a integrar apenas motivos difusos, bastante similares, aliás, aos que se encontram no dorso de cartas de baralho.

FIGURA 2
Detalhe e verso de uma das páginas de *Composition nº 1*,
na edição da Visual Editions.
Fotografia de Thiago Sinohara, 2017.

Uma vez que a dimensão de jogo comparece tanto no funcionamento quanto na diagramação do romance, não poderia faltar a *Composition nº 1* um signo metalinguístico que chancelasse seu caráter lúdico. Assim, num paratexto[30] também diagramado em folha solta dentro da caixa, lê-se a introdução de Tom Uglow, que faz as vezes de manual de instrução do jogo, explicando a estrutura combinatória da obra e sua materialidade desconcertante, em suposto contraponto à volátil arquitetura hipertextual de narrativas digitais. Escapa ao autor da introdução, porém, que a estrutura do livro de Saporta é também hipertextual, tanto no sentido mais abstrato tomado por Genette (2010), para conceituar relações transformacionais do hipotexto ao hipertexto, quanto na acepção mais visual de textualidade em rede, composta de nós que podem ser percorridos por diferentes trajetórias. Desse modo, *Composition nº 1* nos lembra que o impresso aprendera a se fazer hipertexto antes da revolução digital, fosse radicalmente nos textos literários de vanguarda, fosse em estruturas mais comezinhas, como as de notas de rodapé, sumários e índices. O jogo é, afinal, atividade que nos faz humanos, desde tempos imemoriais, a despeito da tecnologia com que se façam seu tabuleiro, seus peões, seus dados.

30 Adota-se aqui a nomenclatura clássica dos estudos de Genette (2001) sobre a composição de livros, ainda que seja a rigor menos precisa a divisão entre o "texto" e o "paratexto" em um objeto gráfico não encadernado.

Quanto valem os curingas?

Aceita a tese de que o livro de Saporta se comporta, em diversos níveis, como jogo de cartas, há que se compreender, pois, como estas se combinam na formação das sequências narrativas que, apesar de fluidas, estruturam o romance. Para tanto, pode-se entender que, além das regras de combinatória descritas na seção anterior, o enredo de *Composition nº 1* advém de uma segunda regra: a da casa vazia.

Para Deleuze (1979), toda estrutura se identifica a partir de um conjunto de séries significantes, as quais convergem para um hiato, que não permite uma significação absoluta e, portanto, mantém a cadeia significante em movimento. Trata-se da casa vazia, cujo valor é sempre um x cambiante, visto que se define por sua inconstante posição no sistema. Análoga ao curinga, no baralho, que serve apenas como *tenant lieu* de uma lacuna, a casa vazia é "[a]quilo que está oculto [porque] é sempre aquilo que falta a seu lugar" (DELEUZE, 1979, p. 261).

Tal é a condição do narrador de *Composition nº 1*, o qual, em cada página, relata um flash de memória dos tempos da ocupação de Paris pelos nazistas, valendo-se de uma focalização interna a partir de um personagem que não tem nome na obra. É pelos olhos desse personagem anônimo que as cenas do romance são descritas, sem que ele mesmo seja sequer aludido pelo narrador por expedientes discursivos de 1ª ou 3ª pessoa. Sabemos que o personagem está lá pela perspectiva visual com que cada cena é construída, mas não por ações a ele predicadas, como no exemplo de mirada em *contre-plongée* que se nota na passagem a seguir:

> Marianne bate a porta. O apartamento permanece estranhamente silencioso. As crianças não acordaram.
>
> A tranca desliza facilmente. A porta não faz ruído algum. Marianne certamente não ouviu nada, pois continua dormindo no andar de baixo.
>
> Vista de cima, ela não é nada além de uma cabeça de cabelos castanhos com cachos longos e macios de cada lado, e os ombros de um casaco de pele.[31] (SAPORTA, 2011, n.p.)

Sem nome e sem posição fixa – como na regra da casa vazia –, esse personagem anônimo vai aleatoriamente puxando da memória reminiscências que envolvem as demais personagens, as quais se definem por suas relações com ele: Marianne é sua esposa; Dagmar, sua amante; Helga, uma jovem por ele estuprada. Estas, por sua vez, protagonizam uma série de ações na narrativa, cujos ecos nos chegam pelos fragmentos memorialísticos que cada página traz. Só que, graças à falta de encadernação e numeração das páginas, essas reminiscências podem ser acessadas em ordem livre pelo leitor, o que acaba por construir diferentes relações causais e temporais entre os eventos rememorados.

O intrincado labirinto temporal que a arquitetura da obra enseja advém, além disso, de um evidente conjunto de estratégias retóricas do narrador: cada lembrança é narrada simulando um tempo presente imediato, como se as situações relatadas se desenrolassem, naquele momento, diante dos olhos do leitor. Para tanto, no nível microtextual, isto é, em termos de construção frasal, observa-se que os verbos na narrativa estão, quase em sua totalidade, flexionados no

31 No original: "Marianne slams the door. The apartment remains strangely silent. The children have not been awakened. The bolt slides easily. The door makes no sound. Marianne certainly heard nothing, for she continues walking downstairs. Seen from above, she is nothing more than a head of brown hair with long, smooth curls on each side of a part, and the shoulders of a fur coat".

presente, o que intensifica pequenos pontos de clímax[32] em cada página, como na cena do acidente de carro envolvendo Dagmar: "A colisão é preta e brilhante, como o capô do carro. O barulho combina o gemido do aço amassado com o impacto de um punho gigante. O punho está ainda colado à pele e continua a pesar sobre a carne"[33] (SAPORTA, 2011, n.p.).

Por sua vez, num nível macrotextual – de organização das cenas no enredo do romance –, a presentificação das memórias da personagem-foco se dá pela redação cautelosa de cada página de modo que todas elas garantam uma entrada na narrativa em *media res*. Cena alguma pode ter seu entendimento condicionado pela leitura prévia de outra página, logo o narrador precisa iniciar todas elas com elementos narrativos suficientes para que estas façam sentido em si, mesmo que como fragmentos de uma cena maior. Além disso, a temporalidade em *media res* é essencial para que a história possa se desenrolar, nas páginas seguintes – quaisquer que sejam elas – tanto com eventos supostamente posteriores ou anteriores ao ponto zero de enunciação de cada cena. Por exemplo, ainda no contexto do acidente de carro com Dagmar, isso implica que a redação da cena permita que o leitor leia, na próxima página, sobre as causas do acidente, seus efeitos, ou mesmo uma cena aparentemente desconexa, relacionada às vivências das demais personagens.

32 Como um romance de livre ordem de leitura não pode ter um clímax principal relativo ao enredo inteiro – haja vista a impossibilidade de definir uma gradação de tensão, pois as páginas podem ser lidas em ordem aleatória –, resta ao leitor de *Composition nº 1* contentar-se apenas com "pequenos pontos de clímax" em cada cena. Estes são garantidos pelo narrador no âmbito da página, e não da obra, dado que a fixidez de caracteres na impressão das páginas individualmente não permite que o leitor altere as relações que conduzem ao microclímax dentro de cada cena.

33 No original: "The collision is black and shiny, like the hood of the car. The noise combines the groan of crumpled steel with the impact of a giant fist. The fist is still stuck to the skin and continues to weigh upon the flesh".

Tal abertura para tantas cronologias diferentes na costura dos eventos do romance implica, claramente, uma sensação de desorientação temporal do leitor, mas também das personagens ou mesmo do narrador, que se espanta com as cacofonias de tempos distintos em que porventura seu relato esbarra:

> E então o tumulto do acidente é seguidos pelos barulhos do resgate. Portas batem, vozes se aproximam.
>
> "Tirem-no daí".
>
> "Não toquem em nada".
>
> "Chamem uma ambulância".
>
> Estranho que os pedestres estejam tão interessados em um acidente que aconteceu pelo menos cem anos atrás[34]. (SAPORTA, 2011, n.p.)

Em um paradoxo temporal algo borgiano, dois tempos narrativos se entrechocam nessa passagem, em que o acidente de carro *acabou de acontecer*, mas também *aconteceu há pelo menos um século*. Por um lado, tal simultaneidade de contrários reduz a verossimilitude do relato do narrador; por outro, desvela-nos o processo constitutivo da memória como texto do inconsciente, que não conhece incoerências ou negações, e sim uma sobreposição de zonas de luz e sombras que passa ao largo da dicotomia entre o factual o fictício.

O mesmo pode ser dito do regime semiótico dos jogos, os quais permitem experiências situadas no real, mas infensas às regras lógicas desse mesmo real. A sintaxe que preside aos jogos é estranha à que só sabe dizer se as coisas existem ou não existem, até porque colocar algo *em jogo* é fazer do não existente uma existência. Nesse sentido, o jogo é, por excelência, o modelo de entendimento dos mais traiçoeiros fenômenos significantes para o pós-estruturalismo francês; a

34 No original: "And then the uproar of the accident is followed by the noises of the rescue. Doors slam, voices come closer. 'Get him out of there'. 'Don't touch anything'. 'Call an ambulance'. Strange that the pedestrians are so interested in an accident that took place at least a hundred years ago".

esse respeito, Barthes (1994) já dissera que a literatura é ludo e trapaça com a língua.

No âmbito do jogo, há que se destacar que *Composition nº 1* traz para o plano narrativo a imagem dos jogos de azar não só como metonímia da arquitetura formal da obra como baralho, mas também como metáfora do arbitrário destino de suas personagens:

> O envelope, no fundo do bolso dele, faz um barulho por atrito. Seria uma boa ideia apostar a quantia toda. Com um pouco de sorte, todas as dívidas seriam pagas de uma vez e tudo recomeçaria do zero.
>
> Mas as cartas são terrivelmente desagradáveis. A cada mão, o barulho das notas diminui e logo só as laterais do envelope se esfregam umas às outras[35]. (SAPORTA, 2011, n.p.)

No excerto acima, o anônimo personagem focalizador da narrativa põe-se a imaginar, a partir de um barulho no bolso, o suposto conteúdo de um envelope cheio de dinheiro, com o qual poderia pagar as dívidas contraídas pela esposa. Nas locuções "faz um barulho", "seria uma boa ideia" e "seriam pagas", contidas no primeiro parágrafo, a diferença entre os tempos do presente e do condicional distingue os espaços da realidade e da imaginação na cena enunciada.

No entanto, no segundo parágrafo, essa baliza se esfumaça, e o personagem, já distante da cena em que se insere, tem seu devaneio retemporalizado para o presente ("são", "diminui", "esfregam"), como se ele já tivesse em mãos a quantia e pudesse com ela tentar a sorte no jogo. Tal expediente narrativo torna sua fantasia mais intensa e mais ambígua, e a imagem do jogo de cartas, até aqui usada apenas para entender os procedimentos

35 No original: "The envelope, deep in his pocket, makes a rustling noise. It would be a good idea to gamble the whole amount. With a little luck, all the debts would be paid at once and everything would start from scratch. But the cards are terribly unkind. At each deal the rustle of banknotes diminishes, and soon only the sides of the envelope rub against each other".

de combinatória do romance, passa também a metaforizar o destino da personagem. Contudo, se todo jogo de azar é marcado justamente pela aleatoriedade – qualquer jogador pode, em tese, ganhar, bastando-lhe apenas ter sorte –, em *Composition nº 1* não é bem essa a dinâmica. Ainda na cena supracitada, o narrador é categórico: "as cartas são terrivelmente desagradáveis", e o dinheiro do envelope só diminui a cada mão. Há, pois, um *telos* que envolve a existência dessa personagem (e de todas as outras) e move o enredo: a derrota.

Tal qual um jogo em que sempre quem ganha é a banca – jogo de *azar*, afinal –, *Composition nº 1* conduz todas as suas personagens ao longo de uma cadeia inescapável de reveses: falência, loucura, acidente de carro ou estupro, entre tantos outros. A elas cabe sempre a dor de uma perda, como a de quem recebera uma mão ruim na distribuição de cartas e nada tem a fazer no jogo, senão aguardar a derrota.

Nem mesmo a abertura estrutural do romance, com tantas possibilidades de ordenação das páginas, pode libertar o personagem focalizador, Marianne, Dagmar ou Helga. A despeito da ordem em que se leiam as cenas, as personagens têm de passar pelos mesmos desastres que acabam com suas vidas. Ou seja, ainda que o final do romance seja sempre variável (uma entre cento e cinquenta possibilidades), o final das personagens é sempre o mesmo: "as cartas são terrivelmente desagradáveis", como nos ensinara o narrador. Ou, em outras palavras: em *Composition nº 1*, a máquina é viciada, como se diz dos caça-níqueis ou da roleta de um cassino. Só quem ganha, pois, é a banca, aqui materializada na maquinaria formal do romance, cuja labilidade faz malograr todo desejo de significações estáveis – ou de alguma vitória exegética na apreensão de uma suposta mensagem textual.

Considerações finais, ou aceitando a derrota

Um livro de 150 páginas que não pode ser inteiramente lido, uma vez que contém mais de 5,713383956 x 10^{262} textos diferentes. Um livro que nunca temos a certeza de ainda estar completo, visto que uma página pode ter se extraviado[36] em meio a um acesso de fúria do leitor perturbado pelo romance experimental que tenta ler. Um livro em que jamais sabemos se determinado evento é anterior, simultâneo ou posterior a outro. Um livro em que não conhecemos direito sequer quem nos conta a história. É isto ainda um livro, ou um perverso jogo de negativas, engendrado por um experimentalismo radical que nos arranca até mesmo a encadernação das páginas?

Não só para ser lido, mas também (e principalmente) para ser jogado, *Composition nº 1* foi redigido e diagramado para operar como um baralho, cujas cartas o leitor vai retirando da caixa na ordem que bem entender. Também como cartas de um baralho, suas páginas vão contraindo entre si relações a partir de sua posição nas sequências sintagmáticas e paradigmáticas que se constroem entre as páginas já lidas e as que estão por ler. Só que, mais radical do que qualquer outro baralho, no livro de Saporta as cartas estão abertas a praticamente qualquer nova relação com as demais. Assim, se em um jogo de azar tradicional há restrições para as possíveis sequências de cartas, em *Composition nº 1* literalmente toda carta pode se seguir a qualquer outra. As relações possíveis não

36 Se considerarmos a hipótese de que o livro pode ter perdido uma ou mais páginas no meio do caminho, e de que isso gera "novos livros", os quais, por sua vez, podem ter suas páginas recombinadas (agora não mais com 150, mas com 149, 148, 147… folhas), chegamos a uma quantidade muito maior de livros possíveis, "contidos" em *Composition nº 1*. Novamente, por operação fatorial, facilmente se chega ao valor de novas 3,83465978 x 10^{260} combinações possíveis, se imaginarmos todas as possibilidades de livros (de 1 a 149 páginas) que podem ser gerados permutando e excluindo as folhas do romance. Acrescente-se ainda mais uma combinação ao valor final dessa conta, se considerarmos a possibilidade de um romance de 0 páginas (isto é, se todas as folhas de *Composition nº 1* se perdessem, por exemplo). Note-se, porém, que, se tal operação pouco alteraria o valor final em termos matemáticos, exigiria um outro ensaio apenas para discutir se um romance de 0 páginas é ainda um romance, já um não romance, ou um jogo com a noção de presença da ausência em um romance.

existem *a priori*, como em um baralho comum; elas se fundam a cada nova mão comprada pelo leitor, como se fosse um jogo de curingas apenas. Estes, por sua vez, gravitam em torno de uma casa vazia: o anônimo personagem que toma para si o foco narrativo e funciona como ponto zero da enunciação, a partir do qual as linhas do enredo se de(s)constroem, ainda que de modo fugidio.

A algaravia que tal estrutura acaba por produzir culmina em um romance de fracassos: seja das personagens derrotadas por eventos do enredo que destroem suas vidas, seja do leitor que se defronta quase que exclusivamente com incertezas exegéticas. Este não sabe, sequer, se é mesmo de um livro que se trata, ou como este deve ser manuseado.

E, como a banca sempre vence, conforme bem o sabe todo apostador inveterado, nem o escritor pode se dizer vencedor nesse jogo, uma vez que mesmo ele não conhece todas as combinações que sua obra pode engendrar. Deve, então, submeter-se também ao capricho do acaso, que embaralha e distribui de maneira arbitrária as cartas, sem saber como a partida pode se desenrolar. Acaba, pois, como a personagem Marianne, na cena a seguir, talvez a mais emblemática do romance no que tange à reflexão autotélica sobre sua desconcertante textualidade:

> Marianne está em sua escrivaninha. Os papéis rabiscados se acumulam em torno dela, cobrindo-se uns aos outros. A escrita é quase um grito. Ilegível. Letra alguma é de fato formada. Nenhuma sentença parece terminada. Algumas folhas exibem apenas umas poucas palavras. Outras estão completamente cobertas. Uma vez que a página é preenchida, Mariana escreve nas margens, verticalmente. O texto é cheio de rasuras e

> reescritas. Nenhuma folha é numerada; ela não pode se achar em toda essa bagunça[37]. (SAPORTA, 2011, n.p.)

Dedicada a escrever um romance, a personagem que enlouquece na história (só não se sabe se antes ou depois de sua empreitada como autora, haja vista as diferentes temporalidades que a leitura pode ensejar a partir da reordenação das cenas) transpõe para o texto que redige seu estado de confusão mental e sofrimento. Abancada à mesa, a mesma mulher que se perde em seu mundo interno, após romper com o real devido à loucura, perde-se também em meio às inacabadas e garatujadas páginas que tenta, debalde, escrever. É também uma derrotada pela escritura.

Seus rabiscos desorganizados, entrecortados por lacunas, sobreposições e rasuras, são materializações gráficas de uma dor: "A escrita é quase um grito". Sem letras formadas ou frases completas, os rabiscos que a personagem depõe sobre as páginas são ilegíveis em diversos planos: para ela mesma, que mal se acha no que escreve; para o leitor, que jamais conhecerá o conteúdo do romance de Marianne, ou a significação final de *Composition nº 1*; para o próprio Saporta, que produziu um texto cujos limites ele mesmo desconhece.

Afinal, tal qual o romance que a personagem tenta escrever, também em *Composition nº 1* "[n]enhuma folha é numerada; ela [ele? o leitor? o autor?] não pode se achar em toda essa bagunça". Aliás, se não pode ela, como poderíamos nós? Derrotados ao final de mais uma partida, entre a miríade de diferentes jogadas que a obra permite, resta-nos apenas guardar as cartas, derrotados uma vez mais pela banca, impossibilitados que somos de

37 No original: "Marianne is at her desk. The scribbled papers accumulate around her, covering each other. The writing is almost a shriek. Illegible. No single letter is actually formed. No sentence seems finished. Some sheets show only a few words. Others are completely covered. Once a page is filled, Marianne has written in the margins, vertically. The text is full of crossing-outs and rewritings. No sheet is numbered; she can't possibly find where she is in all this mess".

atribuir a *Composition nº 1* uma interpretação definitiva. Eis, em último grau, a regra mestre desse jogo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1994.

DELEUZE, Gilles. À quoi reconnaît-on le structuralisme? In: CHÂTELET, François. *La philosophie au XXe siècle*. Paris: Marabout, 1979.

GENETTE, Gérard. *Paratexts*: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.

LACAN, Jacques. A transferência. *Seminário VIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1951.

MATHEWS, Harrie; BROTCHIE, Alastair. *Oulipo Compendium*. Los Angeles: Make Now, 2011.

QUEIROZ, Sonia (Org.) *Glossário de termos de edição*. Belo Horizonte: Fale/Viva Voz, 2008.

QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 1961.

SAPORTA, Marc. *Composition nº 1*. Londres: Visual Editions, 2011.

THE EXPERTS AGREE. *Tree of Codes, Part 2*: Visual Editions Interview! 2010. Disponível em: <http://theexpertsagree.com/2010/11/tree-of-codes-part-2-visual-editions-interview/>. Acesso em: 18 nov. 2017.

VISUAL EDITIONS. *Composition nº 1*. Disponível em: <http://2005.visual-editions.com/our-books/composition-no-1>. Acesso em: 18 nov. 2017.

SOBRE OS AUTORES

Letícia Malloy

Doutora e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora adjunta na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Atua principalmente nas seguintes áreas: literatura norte-americana, literatura inglesa, literatura comparada e teoria da literatura.

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Doutora em Estudos Literários – Literatura Comparada, mestre em Estudos Literários – Teoria da Literatura e bacharel em Comunicação Social, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é professora visitante junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Autora dos livros *Saber narrativo: proposta para leitura de Italo Calvino* (Tradição Planalto, 2007) e *Coleção, arquivo, biblioteca: a literatura de Borges e Calvino* (Clock-T, 2016).

Pedro Corga

Mestre em Estudos Portugueses (2010) e licenciado em Ensino de Português e Inglês (2005) pela Universidade de Aveiro (Portugal). Atualmente, finaliza o processo de Doutoramento em Estudos Culturais, igualmente pela Universidade de Aveiro. Entre os artigos publicados destacam-se: "Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares: uma cartografia camoniana ou um itinerário contemporâneo?" (in: *O Imaginário das Viagens*, 2013), "O 'definitivo tédio' de Bloom em *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares" (*Revista Mathèsis*, 2013) e "Gonçalo M. Tavares's Uma Viagem à Índia and Bloom's 'definitive boredom'" (*Antae Journal*, 2015).

Vinícius Carvalho Pereira

Doutor e Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel e Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Estágio pós-doutoral na Universidade de Nottingham (UoN), no Reino Unido. Atua principalmente nas seguintes áreas: Literatura Moderna e Contemporânea; Literatura, Mídia e Tecnologia; Semiologia.