

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNABUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**OSMAN LINS E CLAUDE SIMON: A ARTE DA BRICOLAGEM**

**TAÍS LEME DOS SANTOS**

**RECIFE  
2013**

**TAÍS LEME DOS SANTOS**

**OSMAN LINS E CLAUDE SIMON: A ARTE DA BRICOLAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da literatura.

Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

**RECIFE**  
**2013**

Catálogo na fonte  
Andréa Marinho, CRB4-1667

S237o Santos, Taís Leme dos  
Osman Lins e Claude Simon: a arte da bricolagem / Taís Leme dos  
Santos. – Recife: O Autor, 2013.  
126p.: Il.: fig.; 30 cm.

Orientador: Lourival Holanda.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC,  
Letras, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Teoria da Literatura. 2 Barroco. 3. Lúdico. 4. Erotismo. 5. Lins,  
Osman. 6. Simon, Claude. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2013-18)

**TAÍS LEME DOS SANTOS**

**OSMAN LINS E CLAUDE SIMON: A Arte da Bricolagem**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da literatura, em 26/2/2013.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Lourival Holanda**  
Orientador – LETRAS - UFPE

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ermelinda Maria Ferreira Araújo**  
LETRAS – UFPE

---

**Prof. Dr. Fabio Cavalcanti de Andrade**  
LETRAS - UFRPE

**Recife – PE**  
**2013**

*Aos meus pais, Clélio e Lurdes.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que participaram direta ou indiretamente do processo de construção deste trabalho, em particular:

ao meu pai, pelo apoio, por se manter por perto, e à minha mãe (*in memoriam*), que sempre quis que estudássemos;

aos irmãos Alexandre, apesar da distância, e Roberta, minha grande incentivadora, que não me deixa desistir, mesmo estando longe;

à Claudia, por ter me socorrido, e à Fafá, pela generosidade e afetuosidade, que servem de exemplo. Ao Bibi, ao vô Graça, à Letícia, à Patrícia, aos colegas professores;

Aos amigos Ana Maria, pelas conversas de biblioteca nos fins de expediente, e Eron, “meu fã número um”;

ao professor Lourival Holanda, dubuffetiano, sempre insistindo que a leitura é um alimento para o espírito, não um aparato do pensamento;

aos colegas e professores do curso de Teoria literária, em especial, ao “moderno” Antony Bezerra, pela contribuição e pela disposição em ler estes meus escritos “pós-modernos”, e à Ermelinda Ferreira, por ter acreditado em meu projeto e pela prestatividade;

aos professores Ermelinda Ferreira e Fabio Andrade, por terem aceitado participar da minha banca, pelo incentivo, pelas críticas e sugestões;

a todos os professores e funcionários do PPGL, à biblioteca Joaquim Cardozo, à Sala de Leitura César Leal; à biblioteca do CFCH;

à CNPq pelo apoio financeiro, que permitiu a realização deste empreendimento.



*Main écrivain*, de Claude Simon. Desenho reproduzido em *Orion aveugle*.

A *danceuse* incômoda não interrompeu-se  
e Willy pensou que pouco faltava  
para ela ser expulsa do branco tablado  
onde aos poucos surge um poema.  
Impávida continuou  
e já o lápis do poeta  
era uma espada sobre sua loura cabeça;  
e seus agilíssimos pés pareciam fixos no  
papel,  
e suas néveas mãos depois de puxarem as  
[barbas do místico Willy  
tentaram destruir as primeiras frases  
poéticas.

Deolindo Tavares, *Poesias*

## RESUMO

Este trabalho consiste no estudo comparado do neobarroco nas obras *Perdidos e achados*, narrativa de *Nova, novena* (1994), de Osman Lins, e *Triptyque* (2006), romance de Claude Simon, novo romancista francês. Osman Lins e Claude Simon compreendiam o processo de escritura como uma luta. Luta contra a linguagem instituída e a percepção caótica que se tem do mundo. Combate que, de algum modo, representa a revolta humana contra o não-sentido, a tentativa de reunir e recriar os fragmentos dispersos da realidade em um conjunto significativo que reflita certa unidade. Contudo, não se trata de uma unidade apolínea, fechada, mas dionisíaca, barroca, que somente pode ser contemplada considerando-se os elementos apreendidos em sua totalidade, não individualmente. É, sobretudo, nesse sentido que associamos as ficções desses escritores à bricolagem, trabalho artesanal que reporta à ideia de unidade heterogênea. Além disso, a concepção de Osman Lins e de Claude Simon da escritura literária como uma atividade manual também pode ser aproximada do ofício dos *bricoleurs*. Ambos os escritores são marcados pela ênfase dos procedimentos de escrita em lugar da fábula, o que deixa margem para que o texto seja tomado pelo jogo lúdico contido no erotismo da linguagem, na escritura fragmentária entrelaçando-se, procurando superar a condição de descontinuidade dentro da unidade global do texto.

**Palavras-chaves:** neobarroco; lúdico; erotismo; Osman Lins; Claude Simon.

## RESUMÉ

Ce travail comprend l'étude comparative du neobaroque dans les oeuvres *Perdidos e achados*, récit de *Nove, novena* (1994), d'Osman Lins, et *Triptyque* (2006), roman de Claude Simon, nouveau romancier français. Osman Lins et Claude Simon comprenaient le procès d'écriture en tant qu'une lutte. La lutte contre le langage établi et la perception désordonnée qu'on a de la réalité. Bataille qui d'une certaine façon représente la révolte humaine contre le non-sens, la tentative de réunir et recréer les fragments dispersés de la réalité dans un ensemble significatif qui réfléchisse quelque unité. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une unité apolienne, fermée, mais dionysiaque, baroque, qui seulement peut être contemplée quand on considère les éléments dans sa totalité, pas individuellement. C'est surtout dans ce sens que nous associons les fictions de ces écrivains au bricolage, travail artisanal qui fait rapport à l'idée d'unité hétérogène. De plus, la conception d'Osman Lins et de Claude Simon de l'écriture littéraire en tant qu'une activité manuelle aussi peut être approchée de l'office des bricoleurs. Tous les deux écrivains sont caractérisés par la mise en évidence des procédés d'écriture en lieu de la fable, ce qui laisse marge pour que le texte soit pris par le jeu ludique contenu dans l'érotisme du langage, dans l'écriture fragmentaire s'entrelaçant, cherchant surmonter la condition de discontinuité dans l'unité globale du texte.

**Mots-clés:** neobaroque; ludique; érotisme; Osman Lins; Claude Simon.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>11</b>
 <b>Capítulo I. O barroco, o neobarroco, a pós-modernidade</b>	
1.1. Metamorfoses do barroco .....	15
1.2. Pós-modernidade? Literatura pós-moderna? .....	28
 <b>Capítulo II. Arte poética</b>	
2.1. Órion cego procurando o sol .....	44
2.2. Escritos de bordejar .....	54
2.3. Osman Lins e Claude Simon: a violência ao real .....	62
 <b>Capítulo III. <i>Perdidos e achados e Triptyque</i>: a queda</b>	
3.1. O lúdico .....	80
3.2. O erotismo e a dissipação do corpo .....	112
 <b>Considerações finais .....</b>	 <b>121</b>
 <b>Referências .....</b>	 <b>123</b>

## INTRODUÇÃO

Em seu estudo sobre a lógica da sensação de Francis Bacon<sup>1</sup>, Deleuze afirmou que não havia tela em branco, que antes mesmo de começar um novo trabalho, o pintor se depara com uma série de dados figurativos e probabilísticos que preenchem a tela e com os quais é obrigado a lutar. O mesmo se passa na literatura, de modo que se possa dizer que a folha em branco é apenas uma abstração, sobretudo, quando se busca certa ruptura com a tradição figurativa, como acontece nas ficções de Claude Simon e Osman Lins, para quem o processo de escritura se define, acima de tudo, como uma luta.

Trata-se da luta contra a linguagem instituída e contra o caos que sobrevém após a desarticulação dessa linguagem, da luta contra a percepção caótica que se tem da realidade. Nesse sentido, escrever é uma forma de significar o mundo e de romper com a incomunicabilidade humana. Tarefa, cuja matéria-prima exclusiva é a palavra e as palavras, como Claude Simon dizia, não são signos inertes, elas são portadoras de uma carga fonética e histórico-cultural. O desafio do escritor é justamente ter que trabalhar com esse material preexistente, afinal, se a língua fala antes do homem, dizer algo de modo nunca dito antes envolve um trabalho árduo com a linguagem, é preciso moldá-la, limá-la, a fim de construir um universo significativo em si. É por isso que as imagens do artesão e do *bricoleur* são tão caras a Osman Lins e a Claude Simon, que normalmente os aproxima do escritor. Associação que encontra uma de suas expressões mais belas em *Os mínimos carapinas do nada*<sup>2</sup>, conto de outro grande artesão da palavra, que compara o ofício do escritor ao passatempo daqueles que preenchem suas tardes de ócio esculpindo a madeira até que ela se desfizesse em pó. Representação que também remete às noções de Claude Simon e de Osman Lins de “escritura-aventura” e de “escrito de bordejo”, que enfatizam os procedimentos de escrita, a linguagem intransitiva, além evocarem a questão da ficção como viagem, o que, ao contrário do que possa parecer, acaba destacando o caráter social da literatura. Como repara Butor (1964), a experiência da leitura, por envolver o apagamento do espaço em que se está e a emergência de outros espaços, configura-se como uma experiência de *dépaysement* bastante semelhante à do viajante, ser dividido entre dois espaços. Assim como o viajante, o leitor interpreta a realidade estrangeira a partir de seus próprios referenciais, descobre coisas novas

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Equipe de tradução: Roberto Machado (coordenação) ...[et al.]. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

<sup>2</sup> DOURADO, Autran. *Os mínimos carapinas do nada*. In: *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

e retorna à sua terra com uma vivência que transforma o modo como concebe o seu mundo. Em *Marinheiro de primeira viagem* (1980), por exemplo, é notável a forma como Osman Lins atrela as experiências na Europa a momentos vividos no Brasil, sobretudo, em Pernambuco. É como se tudo o que ele visse lá trouxesse as lembranças do seu país e pudesse servir futuramente no processo de escritura. Não é por acaso que o ficcionista afirma só pensar em literatura apesar de também fazer outras coisas<sup>3</sup>, algo que se associa à própria condição do escritor de expatriação permanente.

Assim como os olhos bicolores do menino Raimundo, que fitam realidades diferentes ao mesmo tempo, os olhos do escritor estão sempre prontos a perscrutar a realidade com o intuito de nela descobrir outros mundos. Daí a metáfora osmaniana do olho de vidro, que, assim como o olho torto de Alexandre<sup>4</sup>, contempla o infinito, talvez, à procura da medida capaz de fixar a vida que passa. De fato, da mesma forma que Julia Marquês Enone<sup>5</sup>, Osman Lins escreve como quem “recolhe conchas na praia a fim de guardar o barulho do mar”. O mesmo se passa com Claude Simon, cuja escritura persegue a fixação do fluxo da memória e das sensações que se tem da realidade, de modo que a ficção simoniana possa ser definida como um conjunto de sensações organizadas<sup>6</sup>. O que nos leva, novamente, à noção de bricolagem, que, além de envolver a questão do trabalho manual, também reporta à ideia de unidade heterogênea, constituída a partir de elementos ou de perspectivas díspares. É justamente isso o que ocorre com *Triptyque* (2006) e *Perdidos e achados* (1994), textos que, de diferentes formas, exploram o multiperspectivismo e, através das descrições, incorporam uma gama de imagens e cores bastante diversificada.

Neste estudo, a proposta de análise do neobarroco em ambas as obras associa-se, sobretudo, à forte identificação da estética barroca com a bricolagem. O barroco literário, assim como as poéticas de Osman Lins e Claude Simon, é produto do gênio de exímios *bricoleurs*, cujos jogos de palavras, a despeito da aparente puerilidade, muitas vezes, têm um alto teor subversivo relacionado ao efeito de estranhamento que são capazes de provocar no leitor, favorecendo o nascimento de uma nova percepção da realidade<sup>7</sup>. Outro importante ponto de contato entre os textos analisados e o barroco associa-se à temática da morte, que surge atrelada à noção da queda e do pecado original. Conforme Benjamin (1984) enfatiza, o

<sup>3</sup> LINS, Osman. *Revista viver e escrever*. Porto Alegre, v. 1, 1981. Entrevista concedida a Edla Van Steen. Disponível em: <<http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

<sup>4</sup> Raimundo e Alexandre, personagens de *Terra dos meninos pelados* e das histórias de Alexandre, que integram o livro *Alexandre e outros heróis* (1981), de Graciliano Ramos.

<sup>5</sup> Autora fictícia do romance fictício de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976).

<sup>6</sup> Cf. DÄLLENBACH, 1988.

<sup>7</sup> Cf. ÁVILA, 2012.

universo barroco é comumente marcado pela impossibilidade de salvação e pela representação do destino como uma força cega a que todos, pecadores ou inocentes, estão sujeitos. A questão do afogamento da criança, que aparece tanto em *Perdidos e achados* quanto em *Triptyque*, vincula-se exatamente a isso.

Do ponto de vista estrutural, nosso estudo divide-se em três capítulos.

Se a ciência está sempre retomando o que foi dito antes, podemos dizer que, para o pesquisador, assim como para o escritor, também não há folha em branco. Somente pela escolha do tema da pesquisa, nos deparamos com uma série de questões espinhosas que exigiam algum posicionamento. Dessas questões, destacam-se noções como as de “neobarroco”, “pós-modernidade” e “literatura pós-moderna”, além da problemática do “Novo Romance”, grupo de escritores a que Claude Simon se vincula e que, não raramente, é visto com certo desdém pela crítica por ser considerado excessivamente “estruturalista”. Resolvemos tratar dessas questões em um capítulo introdutório a fim de fornecer certa contextualização da temática. Nessa abordagem, procuramos ser bastante sucintos, sem nos preocuparmos em fazer um levantamento exaustivo das teorias do neobarroco e da pós-modernidade. No que concerne ao neobarroco, preferimos nos ater à abordagem de Sarduy (1975), que, de certo modo, liga-se ao barroco cíclico de Wölfflin (1996), que, ao mesmo tempo em que permite a inscrição histórica do barroco, defende a superação das barreiras temporais, algo muito diferente da teoria orsiana do barroco eterno<sup>8</sup>, que se opõe à ideia de qualquer demarcação histórica.

Considerando-se a qualidade autorreflexiva das escrituras de Claude Simon e de Osman Lins, bem como o compromisso desses escritores com discussões da crítica e da teoria literária, no segundo capítulo nos dedicamos à análise comparativa de textos teóricos de ambos os ficcionistas. A saber: os ensaios de *Guerra sem testemunhas* de Osman Lins, obra publicada em 1969, e *Discours de Stockolm*, discurso pronunciado por Claude Simon na ocasião da entrega do Nobel de Literatura em 1985, *La fiction mot à mot*, intervenção de Simon no colóquio de Cerisy sobre o Novo Romance em 1972, e o prefácio de *Orion aveugle*, romance publicado em 1970.

O terceiro capítulo corresponde ao estudo comparado de *Perdidos e achados* e *Triptyque*, textos publicados, respectivamente, em 1966 e 1973.

*Perdidos e achados* integra *Nove, novena*, livro que, no conjunto da obra do escritor, marca a transição para uma fase mais experimental, em que se enfatiza a estrutura do texto.

---

<sup>8</sup> Cf. D’ORS, 1935.

Contudo, associando o percurso de amadurecimento do escritor à própria trajetória humana, que corresponde à progressiva valorização do universo coletivo, Osman Lins<sup>9</sup> preferia definir a conquista do espaço exterior como o maior elemento diferencial entre suas obras, que estariam inseridas em uma linha de evolução que partiria da completa interiorização de *O visitante* para a exteriorização de *Nove, novena* e dos livros que o sucederam. Nesse processo, *O fiel e a pedra* seria um marco, pois teria sido a partir dele que o universo social teria começado a se introduzir na ficção osmaniana. A conquista estética viria apenas a responder a uma necessidade de expressão. Naturalmente, ao negar o elemento estrutural como um critério de definição da linha evolutiva de seus textos, o escritor reafirma a noção de literatura como uma luta não só com as palavras, mas com o mundo.

Distanciando-se um pouco do conjunto da obra do ficcionista, que se constitui a partir das memórias de família e das experiências de guerra, *Triptyque* segue a linhagem de *Femmes*, *Órion aveugle* e *Corps conducteurs*, que foram inspiradas por pinturas. Inicialmente, Claude Simon teria idealizado a obra a partir de duas séries associadas aos quadros de Jean Dubuffet (ciclo de *L'hourloupe*) e de Paul Delvaux. Mas, posteriormente, impressionado com as pinturas de Francis Bacon em uma exposição em Paris, o escritor teria decidido adicionar ao seu projeto uma terceira série correspondente ao trabalho desse artista, que veio a inspirar-lhe o título também. Além dessas influências, na elaboração da primeira série, Simon baseou-se na topografia de Planches, povoado de origem de sua família paterna, espécie de paraíso perdido. Ademais, a história do afogamento de uma irmã de seu pai também teria contribuído na construção dessa série. Embora a descrição sempre tivesse ocupado um papel especial na obra do ficcionista, em *Triptyque*, Claude Simon levou a cabo o desafio de escrever um romance inteiramente descritivo, cujas ações se processam, sobretudo, através do movimento criado pela associação de imagens estáticas. Apesar de tudo isso, muito da ficção simoniana se encontra em *Triptyque*, como, por exemplo, a noção da vida como uma permanente luta contra a morte, a dissociação do mundo, o erotismo, a imagem das “senhoras coloridas” e a valorização dos elementos sensoriais, entre outras coisas.

---

<sup>9</sup> Cf. entrevista concedida por Osman Lins à *Revista Viver e Escrever*, 1981.

## CAPÍTULO I

### O BARROCO, O NEOBARROCO, A PÓS-MODERNIDADE

L'antiquité, on l'a dit, est chose nouvelle.

Sainte-Beuve

#### 1.1. Metamorfoses do barroco

De pérola irregular, matéria bruta e imperfeita, a sinônimo de trabalho minucioso; do reacionarismo contrarreformista ao excentrismo subversivo; de movimento europeu setecentista ao universalismo trans-histórico. Ao analisar a recorrência das temáticas da instabilidade e da inconstância na estética barroca, bem como sua extravagância e artificialismo, Rousset (1985) notou sua afinidade com as imagens de Circe e o Pavão, símbolos da metamorfose e da ostentação. As diversas interpretações que sofreu ao longo dos séculos demonstram o quanto o barroco é complexo e multifacetado. A mobilidade e a transformação lhe são intrínsecas. Assim como as fachadas de Bernini se destacam da construção, conquistando espaço exterior e ampliando as dimensões dos edifícios, o barroco ultrapassa os limites espaço-temporais, esquiva-se de delimitações que possam reduzir suas proporções a modelos teóricos capazes de neutralizar suas contradições.

De natureza essencialmente paradoxal, o barroco reflete as incongruências do seu tempo, período em que, a despeito do desenvolvimento científico, grande parte das economias europeias era predominantemente agrária e o pensamento católico medieval ainda era muito presente. Como lembra Tapié (1961), diferentemente do que se costuma pensar, embora a contrarreforma tenha preparado terreno para a arte barroca, não se pode identificar essa estética à contrarreforma e à Companhia de Jesus a ponto de referir-se a ela como arte jesuítica. Tanto é que é possível falar até mesmo em barroco protestante, como nos mostra Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* (1984), estudo em que se esboçam, inclusive, algumas peculiaridades do drama alemão, fortemente marcado pelo luteranismo, em oposição ao drama espanhol, católico e contrarreformista. É por isso que, conforme Tapié, podemos dizer que houve vários barrocos, não apenas um só. Em geral, essa estética teria se

desenvolvido com maior plenitude em países de economia predominantemente rural e de burguesia reduzida, pois a mentalidade aristocrática estaria mais afinada com a extravagância e a imaginação barrocas do que a mentalidade burguesa, que, em sua austeridade e em seu compromisso com valores mais positivos, compatibilizaria melhor com o espírito clássico. Ao contrário da burguesia, por estabelecer uma forte ligação com a terra, a aristocracia, de algum modo, compartilharia das representações do homem do campo, caracterizadas pelo imaginário místico e pelo irracional. Em comparação com os renascentistas, os artistas barrocos tinham muito mais liberdade de criação, algo que se reflete na própria diversidade da arquitetura barroca.

Na construção das igrejas, os jesuítas teriam se focado em questões práticas como a iluminação e a acústica, fatores indispensáveis para que os fiéis pudessem ler as preces e escutar as celebrações. Desse modo, o plano do edifício e o estilo arquitetônico teriam ficado ao critério dos donatários. Além disso, o Concílio de Trento não havia fornecido prescrições em matéria de arte, apenas proibido imagens lascivas e profanas, restrições que se relacionam à própria severidade da arte religiosa italiana dos anos próximos do encontro. O gosto barroco pela suntuosidade teria sido atingido somente depois, devendo-se muito menos às intenções primeiras do Concílio do que à posterior interpretação de sua mensagem.

Através da confirmação da presença de Cristo na eucaristia e da legitimação das procissões e dos cerimoniais sagrados, o Concílio de Trento acabou apenas favorecendo o caráter extravagante da arte religiosa. A intenção do catolicismo de tornar a espiritualidade mais palpável por meio do culto aos santos e da adoração das imagens reflete-se no apelo imagético da estética barroca. Nesse sentido, a ostentação, além de contribuir para a difusão de uma religião mais sensível e familiar, representa uma homenagem à divindade, uma atitude de humildade e de reconhecimento do esplendor divino. Por outro lado, sob o aspecto político, a suntuosidade barroca fortalece o poder real em uma época em que a autoridade do rei costumava ser vinculada à autoridade de Deus. Ademais, os altos investimentos governamentais na construção de igrejas ricamente ornadas era uma forma de emocionar as sensibilidades através do espetáculo real e de sustentar a majestade aos olhos de povos estrangeiros. Nessa perspectiva, por estar associado a um modelo tradicional de sociedade e por contribuir para a consolidação do absolutismo, o barroco pode ser considerado conservador. Contudo, se levarmos em conta o ponto de vista estético, poderemos contemplar seu aspecto transgressivo.

Em *O barroco e o neobarroco* (1979), Sarduy define o estilo como uma encruzilhada de sentidos e de temporalidades. O barroco, em sua recusa ao vazio, funda-se na hipérbole, na

proliferação das significações, até mesmo das significações contrárias. No que concerne às influências, não é diferente, pois a arte barroca é extremamente híbrida, nela há uma pluralidade de vozes vindas de culturas e de tempos diversos, de modo que o arcaico e o moderno constantemente se entrecruzem. Inclusive, como lembra Ávila (2012), não é por acaso que, no Brasil, o esplendor barroco se deu nos tempos da mineração, quando a descoberta do ouro havia atraído para Minas um grande contingente de pessoas de culturas diferentes, favorecendo, por exemplo, a coexistência do imaginário místico de colonos e escravos e o espírito prático de aventureiros vindos de diversas nações. Por meio dessa dialética entre o antigo e o novo, acaba-se subvertendo tanto os modelos tradicionais quanto os modernos.

O barroco constitui uma ruptura com o pensamento renascentista de que a medida do mundo é a da racionalidade humana e de que a ciência poderia tornar-se capaz explicar tudo. Em parte, essa noção barroca da insuficiência do racionalismo é decorrente do próprio avanço científico, de sua constante autossuperação, que acaba colocando em xeque a concepção de universo estável. Com a descoberta da elipse, a instabilidade revela-se como a essência do mundo. O movimento do globo não forma mais um círculo perfeito, fechado, mas uma elipse irregular, excêntrica. O mundo saiu dos seus eixos. O barroco representa justamente esse excentrismo.

O apelo ao imaginário místico e ao irracional, ao mesmo tempo em que constitui uma maneira de transcender o desconcerto do mundo, acaba questionando o racionalismo científico. O desvario barroco é prova de que a razão fracassou no desafio de explicar o mundo. Por sua vez, a cisão entre a modernidade e o pensamento medieval é irreversível. A cosmologia ptolomaica é irre recuperável, assim como o universo galileano. O passado não volta atrás em sua integralidade. Ainda que intencione restabelecer o poder desfrutado no período medieval, de alguma forma, até mesmo a Igreja reconhece que os tempos são outros. Tanto é que lançou a contrarreforma, que, embora seja uma medida conservadora em seu intuito de impedir os avanços do protestantismo, representa uma reforma interna. De certo modo, o próprio artificialismo estético reflete a impossibilidade de retrocesso. A submissão do homem barroco à moralidade católica não se dá de maneira natural, mas através da dilaceração do espírito, violência que se reproduz no interior das formas artísticas, cuja extravagância revela um intenso processo de burilamento, uma perversão das formas instituídas. Apesar de contribuir com a consolidação do absolutismo, através do excentrismo e da ruptura com o equilíbrio da ordem fundada, o barroco favorece a superação do próprio ideário tradicionalista em que se apoia. Mas, como nota Sarduy em *Barroco* (1975), ainda que

o centro único tenha sido contestado pela estética setecentista, resta a figura central do rei, que, posteriormente será ocupada pelo sujeito, a total abolição do centro só será possível mais tarde, com a expansão do universo refletida pelo neobarroco.

Ao analisar o barroco em relação às teorias cosmológicas surgidas ao longo dos séculos, o escritor cubano parte do pressuposto de que a cosmologia, por ter como objeto o universo como um todo, sintetiza todos os outros saberes. Nessa perspectiva, os modelos cosmológicos, de algum modo, seriam capazes de figurar a episteme de cada época e, conseqüentemente, de influenciar as representações artísticas de seu tempo. A essa justificativa, é possível acrescentar a observação de Cassé e Morin (2008) de que, desde os primórdios da história, as sociedades modelaram sua organização com base na ordem cósmica. Seus deuses foram inspirados nos astros e seus calendários foram estabelecidos com base nos ciclos lunares e solares. Apesar da ruptura da relação antro-po-cosmo desencadeada pela reforma copernicano-galileana e pelo desencantamento dos astros decorrente do desenvolvimento da astrofísica, o universo apresenta-se mais complexo e misterioso do que nunca e a própria ciência nos revela os laços indestrutíveis entre o homem e cosmo através da descoberta de que as partículas que constituem os átomos de nossos corpos nasceram nos primeiros segundos de existência do universo e de que o homem é feito da mesma matéria que as estrelas. Desse modo, se no século XVII o ocidente começava a se divorciar dos astros, embora estivesse ainda muito ligado ao cosmo e ao imaginário místico, na pós-modernidade inicia-se o restabelecimento dessa perdida aliança entre o homem e o universo e a tomada de consciência da dimensão irracional da vida. Mas entre um e outro ponto há um longo caminho.

Conforme Sarduy (1975), a ressonância ideológica da cosmologia platônica teria se prolongado até o barroco. No modelo idealizado pelo filósofo grego, o cosmo, cópia do mundo ideal, adota o aspecto circular por ser o círculo a forma mais perfeita, nele estariam contidas todas as demais formas. A esfera celeste é composta pelos dois círculos cósmicos, o equador e a eclíptica, que correspondem à dialética do mundo ideal e do mundo sensível. O equador é o plano dos astros fixos que se movimentam do Oriente ao Ocidente em uma velocidade uniforme, a eclíptica é o círculo de rotação anual do sol no sentido Ocidente-Oriente. No eixo de rotação, dentro da esfera armilar, localiza-se a terra. Na esfera armilar, espécie de planetário cósmico, reproduz-se a configuração do céu ideal que é vista da terra. Séculos depois, Ptolomeu viria a desenvolver a teoria geocêntrica que perduraria até o século XVI, quando a reforma copernicana, sem comprometer a concepção cêntrica do universo, substitui o geocentrismo pelo heliocentrismo. Em torno do sol, inseridos em esferas distintas

conforme a maior ou menor densidade, giram os astros de modo circular e uniforme. O movimento dos astros mais leves, localizados na esfera externa, determina o daqueles que estão inseridos nas esferas internas e o dos corpos terrestres. Por meio de Galileu, o mundo conheceu a corrupção da matéria através da descoberta de que a lua não apresenta uma superfície polida e uniforme, constituída pela quintessência, mas irregular e montanhosa, tão “terrena” quanto a terra, contudo, manteve-se o círculo e a hierarquia cósmica. Desse modo, a terra permaneceu em perfeita consonância com o cosmo, ordem que começa a ser abalada com a descoberta da elipse por Kepler, que vem a instaurar o duplo centro: um, luminoso e visível, o outro, obscuro e ausente.

Nas artes, o primado do círculo encontra seu ponto mais alto a partir da invenção da perspectiva, que foi favorecida por uma noção de espaço finito e ordenado. Em geral, a arte renascentista, ao adotar o monoperspectivismo, representa um universo fechado, coerente e inteiramente abarcável pelo homem. No caso do barroco, o monocentrismo é abolido e os limites da representação tendem a se perder de vista. Plurificam-se as significações e se institui um jogo antitético. Em Gôngora, o centro obscuro preside as produções, que se constroem por meio de uma rede metafórica criada em torno do termo elidido. Fazendo alusão à noção lacaniana de “objeto ausente”, Sarduy associa a elipse à repressão das pulsões de morte subjacentes à escritura, em cuja superfície se reflete o sentido recalcado. Nesse processo, nota-se que as metáforas que se proliferam em volta do termo elidido produzem novas significações, mas o sentido oculto que delas emana se traduz na unidade da forma, que constitui seu duplo. Em parte, é por isso que a literatura barroca, em sua vocação pedagógica, pode ser considerada redundante. Nela a forma reflete o fundo, assim como a Capela do Santo-Sudário de Guarino Guarini representa o duplo da relíquia sagrada e seus degraus inclinados, próprios para serem galgados de joelhos, reproduzem a subida ao calvário, fazendo com que o visitante, de certa forma, reviva o martírio de Cristo. Repetição também presente na cidade barroca, onde as fachadas e ornamentos se perdem no horizonte, constituindo uma trama aberta que sugere movimento, velocidade, configuração muito diferente da estrutura da cidade pré-barroca, que se forma em função de um centro.

Mas apesar do relativo desarranjo cósmico instaurado pela elipse, o espaço, ao ser limitado pelas estrelas fixas, continua bastante restrito e a imagem do rei permanece fortemente presente na mentalidade barroca, associando-se, inclusive, ao sol, o soberano absoluto do universo. Posteriormente, com o desenvolvimento da sociedade burguesa, o rei é destronado pelo sujeito, que passa a assumir seu lugar até que, assim como o cosmo, comece a sofrer um intenso processo de dispersão na era pós-moderna. Já no início do século XX, a

relatividade veio a subverter o espaço euclidiano e a noção newtoniana de tempo universal. As categorias de tempo e espaço unificam-se no espaço-tempo e a percepção do tempo passa a ser reconhecida como algo relativo à perspectiva. Havendo infinitos referenciais possíveis, não existe nenhum que seja privilegiado em relação aos demais. Mais tarde, com o *Big Bang* e a dilatação do universo, perde-se o centro. Nosso sol é um simples astro periférico entre muitos outros sois espalhados por centenas de milhões de galáxias em diáspora. Com o progressivo aumento da entropia, o cosmo caminha para “morte térmica”. Apesar de ser considerado obsoleto, o *Steady State* fornece uma alternativa para a dissipação do universo e para a hipótese de sua criação pontual defendida pelo *Big Bang*.

A noção de um cosmo pulsante em permanente processo de dilatação e de retração, em que é produzida matéria abundante em um ritmo contínuo, é bastante compatível com o universo textual de escritores como Claude Simon, cujas composições não seguem um *quantum* único, nem apontam para um limite. Em *Triptyque*, por exemplo, às imagens formadas a partir de uma explosão inicial, somam-se novas imagens que as carregam de significado, desencadeando outras explosões a partir das quais se formam diferentes mundos que, apesar de serem autônomos, por transitarem em torno de determinados elementos recorrentes, estabelecem certo diálogo, o que acaba conferindo uma unidade global à obra. Referindo-se à unidade do complexo universo em expansão, Cassé e Morin (2008) haviam afirmado que, embora seja múltiplo, o cosmo permanece unificado pelas suas leis e que sua singularidade não é absoluta, mas uma singularidade que recobre a multiplicidade. Do mesmo modo, em *Triptyque*, é possível dizer que o uno representa uma infinidade de pluralidades. O mesmo se passa com *Perdidos e achados*, texto em que se entrecruzam diferentes olhares portadores de outros espaços-tempos.

Em parte, essa tendência contemporânea à plurifocalidade relaciona-se à própria fragmentação do sujeito pós-moderno a que Hall se refere em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003). É possível afirmar que o homem, assim como o cosmo, encontra-se em um intenso processo de dispersão. Nesse contexto, se a dinâmica do mundo globalizado favorece a interconexão de diferentes culturas, a concepção de sujeito unificado que havia estabilizado por tanto tempo o universo social se dissocia a ponto de tornar o conceito de individualidade insustentável. Nas representações artísticas, passa-se a valorizar o híbrido e o fragmentário, o que acaba favorecendo o descentramento e permitindo falar-se em neobarroco, noção que também pode ser estendida para o próprio espírito pós-moderno, marcado pela insegurança e instabilidade.

Ao discutir as temáticas presentes na estética barroca, Rousset (1985) assinalou que teria havido um retorno às representações medievais da morte, mas com a diferença de que, enquanto na Idade Média abordava-se a morte em si, no barroco trata-se da morte em vida.

Dada a forte consciência da passagem do tempo, a noção de que a vida é apenas um prelúdio do fim e de que desde o nascimento o homem começa a morrer é bastante acentuada. A exploração barroca das imagens de suplício estaria relacionada justamente a isso, pois, no barroco, figura-se não só o movimento da vida, mas também da própria morte. Ao contrário das representações renascentistas, em que Cristo normalmente aparece já morto e com expressão de paz e tranquilidade, no barroco ele é frequentemente representado quando está prestes a morrer, assim como os santos, figurados em pleno martírio. Para o crítico suíço, a recorrência do suplício na estética barroca associa-se à tentativa de revelar a vida como um mero disfarce, uma máscara de carne sobre a face cadavérica da morte, noção brilhantemente representada por Quevedo na passagem do encontro com a morte em *Sueño de la muerte*:

Yo no veo señas de la muerte, porque a ella nos la pintan unos huesos descarnados y con su guadaña.

Paróse y respondió:

— Eso no es la muerte, sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos huesos son el dibujo sobre que se labra el cuerpo del hombre; la muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte, tiene la cara de cada uno de vosotros y todos sois muertes de vosotros mismos; la calavera es el muerto y la cara es la muerte y lo que llamáis morir es acabar de morir y lo que llamáis nacer es empezar a morir y lo que llamáis vivir es morir viviendo, y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura. Si esto entendierades así, cada uno de vosotros estuviera mirando en sí su muerte cada día y la ajena en el outro, y viérades que todas vuestras casas están llenas della y que en vuestro lugar hay tantas muertes como personas, y no la estuviéades aguardando, sino acompañándola y disponiéndola<sup>10</sup>.

Por trás dessa obsessão barroca pela morte, revela-se a elipse: a morte, como reverso da vida, constitui seu duplo, o centro obscuro a ser perscrutado. Por outro lado, também há que se considerar a relação entre essa dramática consciência da passagem do tempo e o conceito barroco de história. Como nota Benjamin (1984), o período barroco é marcado pela

<sup>10</sup> QUEVEDO, Francisco de. Sueño de la muerte. In: \_\_\_\_\_. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Biblioteca Virtual Universal. Disponível em: < <http://www.biblioteca.org.ar> > Acesso em: 20 nov. 2012.

transição da concepção hebraico-cristã do processo histórico para a noção de história-natureza.

Enquanto na idade média a história era vista como um repositório de fatos que caminhavam linearmente em direção a um plano de salvação divina, no século XVII, com a restauração religiosa obtida a duras penas através da contrarreforma, paradoxalmente, em um processo de secularização, a ideia de transcendência humana em direção a uma meta-história teria sido abolida. Com isso, a vida teria perdido o sentido ao deixar de ser vista como um plano de Deus. Não havendo mais esperança de salvação, a história, naturalizada, passa a ser vista como uma sucessão de catástrofes que precedem a catástrofe final, uma penitência coletiva desencadeada pelo pecado original. É daí que surge a relação entre o barroco e a melancolia, fruto do sentimento de impotência diante da força do destino. A criatura humana torna-se extremamente vulnerável, inclusive, o príncipe, o paradigma do melancólico. O príncipe, apesar de ser o maior de todos os homens, na condição de criatura, também está exposto às vicissitudes da existência, além de carregar o terrível fardo da responsabilidade pelo destino coletivo.

Nessa conjuntura, o absolutismo é justificado pela necessidade de se barrar o poder destrutivo da história-natureza. Diante de ameaças estrangeiras, guerras e outras calamidades, caberia ao rei governar sob estado de exceção a fim de estabilizar a história. A estética barroca representaria justamente essa tensão vivida pelo homem da época. No barroco, o luto, traduzido na forte presença da morte, relaciona-se à tautologia, artifício sob o qual se esconde a impotência humana ante a ação destruidora do tempo. Num contexto em que a própria vida é considerada um disfarce, em um jogo duplo altamente sensual, a estética barroca revela e, ao mesmo tempo, esconde o centro obscuro através da linguagem metafórica. No caso da *mise en abîme*, outro recurso vastamente empregado, o que se revela é o próprio caráter artificial da representação e, por extensão, da vida, tida como um verdadeiro *theatrum mundi*.

Ao abordar essas questões do jogo e do espetáculo da vida, noções bastante presentes na estética barroca, Benjamin, inclusive, cita Schiller, para quem as obras de arte “podem ser ‘alegres’, embora a vida seja ‘séria’, mas só podem ser lúdicas quando, em face de uma preocupação intensa com o absoluto, a própria vida perdeu sua seriedade última.” (BENJAMIN, 1984, p. 105). É possível dizer que, no período barroco, assim como nos novos tempos, a perda da seriedade da vida está diretamente relacionada ao forte sentimento de insegurança em relação à possibilidade de transcendência em direção à salvação divina, a um futuro melhor ou, ainda, a um futuro, apenas.

Ao transitar entre os escombros espalhados pelas ruas de Barcelona, o estudante, narrador de *Le palace*<sup>11</sup>, nota o poder que a guerra tem de acelerar os efeitos dos anos, destruindo em apenas alguns segundos aquilo que o tempo levaria séculos para transformar em ruínas. Nesse sentido, é possível afirmar que, no século XX, a guerra total e o desenvolvimento de armas de destruição em massa foram capazes não só de alterar a percepção do tempo, algo que o progresso tecnológico já vinha fazendo, mas também de trazer à tona a fragilidade da vida humana.

Na era dos totalitarismos e da bomba atômica, a humanidade torna-se mais vulnerável do que nunca. A morte passa a fazer parte do cotidiano das pessoas, mesmo daqueles que acompanham a guerra apenas pelos jornais. Em *Visão 1944*<sup>12</sup>, Drummond sintetiza muito bem a perplexidade dos que tinham um mar a separá-los dos acontecimentos. Os olhos do mundo tornaram-se pequenos para ver tamanho espetáculo de dor e de brutalidade. No quadro das maiores perversões cometidas ao longo da história da humanidade, que pode ser compreendida basicamente como uma história de violência, os terríveis eventos do século XX marcam a extrapolação do potencial destrutivo da razão. Como lembra Arendt (2010), embora a violência costume ser associada ao lado irracional do homem, na condição de instrumento de dominação, sua natureza é essencialmente racional e, desde o início dos tempos, os conflitos armados constituíam uma forma de exercer o domínio sobre os outros até o advento da Guerra Fria, fenômeno resultante das duas grandes guerras que assinala a perda integral da eficácia da guerra.

A racionalidade humana voltada para o desenvolvimento de aparatos bélicos levou o homem aos seus últimos limites: caso os combates fossem deflagrados, o mundo poderia chegar ao seu fim. Sob o risco de total autodestruição, os conflitos ficaram em suspenso. A razão excessiva acabou desembocando no mais completo disparate. Na arte moderna, em grande parte, a recusa pelas estéticas relacionadas ao racionalismo positivista deve-se a isso. Trata-se da negação da arte que representa a racionalidade propulsora da guerra, o que não significa o desprezo pela razão humana em si, afinal, muito das propostas estéticas da arte moderna associa-se ao próprio progresso da ciência, que há tempos vinha colocando em xeque uma série de valores constituídos, a exemplo do surgimento das geometrias não-euclidianas e, mais tarde, da relatividade, que vieram a contribuir com o questionamento da perspectiva, refletindo-se muito bem no impressionismo e no cubismo, por exemplo. Além disso, ao lado da valorização do irracional refletida na representação do mundo onírico e das

---

<sup>11</sup> Romance de Claude Simon que se passa durante a Guerra Civil Espanhola. Cf. SIMON, 2006.

<sup>12</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Visão 1944*. In: *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

sensações imediatas, há também a revalorização do pensamento mítico-religioso, que, como nota Atlan (1993), na medida em que se funda na indagação da realidade aparente e na tentativa de compreendê-la, constitui outra forma de racionalidade apenas diferente da científica ou filosófica. Caminha-se assim para uma pluralidade de racionalidades.

É justamente nessa perspectiva que Claude Simon e Osman Lins, tributários das conquistas estéticas da arte moderna, ao defenderem a ruptura da ficção com a lógica tradicional, falam na busca de outras lógicas que possam dar um sentido de composição às suas produções, o que, em parte, reflete o próprio descentramento neobarroco em sua tendência à expansão e ao plural, em parte, representa a preocupação de ambos os escritores com a unidade da obra. Não devemos esquecer que o universo em expansão caminha para “morte térmica”. Apesar do aspecto altamente questionador envolvido no convívio das pluralidades, caso não haja um princípio comum por trás de toda essa fragmentação, corre-se o risco da total dissociação. É por isso que, como veremos mais tarde, Osman Lins acredita que o fragmento seja a última das formas nas artes e Claude Simon defende a necessidade de se entrelaçar a escritura-fragmento para que ela não se torne um exercício estéril. De certo modo, essa postura de ambos os escritores, que vão de encontro ao estritamente fragmentário a despeito de não desprezarem o fragmento, constitui uma forma de luta contra o não-sentido e o fracionamento da realidade, conflito que se reflete tanto em Simon quanto em Osman Lins no alto grau de distensão da linguagem. As ficções simoniana e osmaniana, assim como as produções barrocas, fundam-se no jogo lúdico e naquilo que o escritor brasileiro chama de “violência ao real”.

Ao tratar da questão da alegoria barroca, Benjamin (1984) havia associado a imagem do alegorista à do rei, que exerce sua tirania com o intuito de estabilizar o processo histórico. Segundo sua conhecida teoria do alegórico, a alegoria representa a própria história-natureza, a “face hipocrática” dos tempos. O artista, ao retirar determinado objeto de seu contexto para transformá-lo em alegoria, priva-o de sua irradiação a fim de obrigá-lo a significar, mutila-o. Embora as ficções de Claude Simon e de Osman Lins apontem para a pluralidade de sentidos e o escritor francês se refira ao restabelecimento da linguagem adâmica, polissêmica, o processo de escritura é encarado por ambos os ficcionistas como uma luta, uma guerra contra o caos. Nessa perspectiva, as escrituras de Simon e de Lins, assim como a alegoria barroca, fundam-se na violência. E por que não associar essa violência à revolta do homem contra o não-sentido? Contra sua frágil condição de mortal? Assim como o alegorista barroco violenta seu objeto para fixar uma significação e o rei tiraniza seu povo para neutralizar os efeitos da história-natureza, Osman Lins e Claude Simon reinventam a linguagem a fim construir formas

que sobrevivam ao tempo, contrariando a morte, que, aliás, constitui uma temática bastante recorrente nas produções de Simon e de Osman Lins. Tanto a compressão do espaço-tempo trazida pela modernidade quanto a onipresença da morte decorrente da Segunda Guerra Mundial podem ser considerados elementos de alta repercussão nas obras de ambos os escritores, que refletem uma tensão bastante forte em relação às questões do tempo e da morte.

Na ficção osmaniana, em que há ainda o fator do estado de pobreza e de abandono da região natal, a problemática da morte, por vezes, surge associada à busca pela transcendência através do pensamento mítico-religioso que tanto marca o imaginário do nordeste. Nesses casos, podemos dizer que o escritor brasileiro acaba se aproximando mais da mentalidade medieval, que fornece uma abertura para a possibilidade de salvação, do que da mentalidade barroca propriamente dita, em que a transcendência é incerta. Apesar disso, mesmo em textos como *Retábulo de Santa Joana Carolina*, que se aproxima bastante do universo medieval, a apreensão barroca decorrente do dramático sentimento da passagem do tempo está tão presente que se pode afirmar que a tensão envolvida na narrativa é barroca, a alternativa encontrada para resolvê-la é que é medieval. Já no caso da ficção simoniana, que representa essencialmente a metamorfose da vida em morte, não há possibilidades de transcendência. Desesperança associada ao próprio contexto vivido por Simon, homem profundamente estigmatizado pela guerra: além de ter perdido o pai na Primeira Guerra Mundial, Claude Simon participou da Guerra Civil Espanhola, em que esteve do lado dos republicanos, foi mobilizado para lutar contra a frente alemã em um regimento de cavalaria na Segunda Guerra Mundial, esteve preso na Saxônia e participou da Resistência Francesa. Experiência bastante singular por ele transformada em matéria literária. Seus romances, que foram erigidos a partir das ruínas da memória, assim como a arte barroca, falam basicamente daquilo que restou depois da passagem da história-natureza. Trata-se de uma arte de resíduos intimamente ligada ao mito hebraico-cristão da criação do homem. Ao longo de sua obra, é reafirmada a necessidade de prosseguir mesmo depois da pulverização da realidade. Do pó dos escombros do antigo mundo é preciso reconstruir o homem. Desafio que continua ecoando nos dias atuais.

Hoje, no contexto das discussões sobre o esgotamento dos recursos naturais do planeta e do fim das “metanarrativas”, o futuro torna-se extremamente incerto e a transcendência, bastante improvável. Se o homem barroco vivia um intenso conflito ligado à forte percepção da passagem do tempo e da iminência da morte, na era do *fast-food* essa tensão só tem aumentado. A busca desenfreada pelo crescimento da produtividade associada ao excesso de

informações, que se desatualizam rapidamente, e à descartabilidade dos produtos de consumo tem feito com que tudo se torne passado quase instantaneamente e o presente se comprima cada vez mais em um processo que Martín-Barbero (2000) chama de “crise da moderna experiência do tempo”. Diante da excessiva preocupação com o relógio, a exemplo do que ocorria no século XVII, a existência perde totalmente a seriedade. Não há mais tempo para vida, tampouco para morte.

Nos EUA, o surgimento de funerais *drive thru* na década de 1970 marca a inserção do óbito na cultura do “consumo rápido” e a consequente perda de sua dimensão sagrada. Paralelamente a isso, assiste-se à intensa espetacularização da morte e da vida privada através da exploração mediática de cenas de violência, da febre dos *reality shows* e da síndrome do culto de celebridades. Com a mesma velocidade com que personalidades famosas são forjadas e descartadas pela indústria do entretenimento, as notícias se substituem umas às outras a fim de alimentar a ânsia por novidades em um processo que frequentemente envolve o sensacionalismo e o suplício.

No universo contemporâneo, o fascínio por imagens de sofrimento e de sangue, comum aos espíritos barroco e pós-moderno, tem produzido verdadeiras aberrações, a exemplo do conhecido caso Wallace Souza, que representa bem a sobreposição do espetáculo à vida e a perda do sentido humano no império da ostentação e da velocidade. De certo modo, em *Velocidade e política* (1996), Paul Virílio já havia tratado dessa questão ao abordar a problemática do progresso “dromocrático”<sup>13</sup>. Assim como Claude Simon, o pensador francês também associa a guerra à aceleração.

Nos conflitos bélicos, a agilidade do assalto, o ataque inesperado, sempre foi um elemento determinante, além disso, a vida dos soldados sempre dependeu da velocidade da corrida, da rapidez com que se desviavam dos golpes e da artilharia do inimigo. Ademais, com a invenção dos projéteis, a manobra de ceder espaço para ganhar tempo perdeu o sentido e a guerra total veio a instituir o *front* total. Nesse contexto, o poder deixa de ser relacionado à detenção do espaço, passando a ser associado à detenção da velocidade. Na guerra, “parar significa morrer” e a força está do lado de quem é mais veloz, leis que se traduzem no próprio avanço tecnológico de armamentos e de veículos bélicos.

Na visão de Virílio, a política, compreendida como uma “guerra desacelerada”, seria regida por essas mesmas leis da velocidade, o que, nos dias de hoje, evidencia-se, sobretudo,

---

<sup>13</sup> Neologismo empregado por Virílio a fim de definir as sociedades que funcionam sob a vertigem da aceleração. *Drómos*, do grego, “corrida”, “lugar de correr”. Portanto, o “domínio da corrida” ou o “domínio da velocidade”. A palavra “dromologia”, também empregada por Virílio, traduz a “lógica da velocidade”.

na luta pela hegemonia econômico-ideológica planetária, verdadeira guerra total, e no *ciberespaço*, o novo *front* total.

Nascida no mar, a guerra total teria como objetivo a própria destruição da alma do adversário, sua morte lenta através da devastação de seu habitat. A vasta utilização do herbicida Agente Laranja pelos EUA na Guerra do Vietnã é um exemplo disso. Segundo Virilio, esse tipo de “guerra ambiental” estaria retomando bizarramente a noção primitiva de alma como “mana”, substância potencial que, indiferenciada no meio, é plural, coletiva, mas se coagula nos corpos dos animais e dos homens.

Para a “dromologia” haveria apenas dois tipos de homens, que se distinguiriam conforme a situação de seus corpos no espaço: os fracos, vulneráveis por serem tributários de seu habitat, e os fortes, poderosos por terem colocado seu “mana” fora do alcance devido a desterritorialização. Efetivamente, na guerra, aqueles que estão ligados ao meio onde se processam os conflitos estão muito mais vulneráveis do que o invasor, que tem sempre a possibilidade da surpresa do ataque, o que acaba lhe facilitando a realização do intuito primordial da guerra: o exercício do domínio sobre o outro, a submissão de sua vontade. É por isso que o pensador francês se refere aos conflitos bélicos como uma forma de criação de “corpos sem vontade”, que, além de abdicarem dos seus próprios interesses, acabam se submetendo aos de quem os vence. O mesmo estaria se passando na guerra econômico-ideológica atual, em que as “inteligências dromocráticas”, aquelas que detêm a velocidade, transitando comodamente pelo *ciberespaço* e moldando-o de acordo com seus interesses, exercem o domínio sob os outros a fim de transformá-los em “veículos metabólicos”.

Sendo a detenção da velocidade um privilégio associado quase sempre ao poder econômico, é possível dizer que essas tais “inteligências dromocráticas” sejam, na verdade, as grandes corporações, enquanto os “veículos metabólicos” podem ser compreendidos como os trabalhadores-consumidores, que, além de servirem como instrumentos de produção de capital, também desempenham o papel de difusores da ideologia do consumo. Apesar de serem imbuídos da ilusão de que também são detentores da velocidade ao comprarem o automóvel topo de linha ou o celular do último modelo, os consumidores, na verdade, continuam sendo apenas “veículos”, com a diferença de que, como nota Virilio, ao se acoplarem à máquina, deixam de ser “veículos metabólicos” para se tornarem “veículos semimetabólicos” semelhantes ao super-herói de Marinetti, “homem enxertado” reduzido ao princípio condutor.

Nesse processo, os papéis da massificação e da publicidade seriam fundamentais, pois enquanto a primeira contribuiria para a constituição de “corpos sem vontade” através da

privação da identidade, a segunda seria capaz de favorecer a posse desses corpos por vontades alheias. Nesse contexto, a camuflagem ideológica das campanhas publicitárias através do aconselhamento do consumidor e do espetáculo multicolor das imagens parece desempenhar a mesma função das “armas discretas” e dos veículos furtivos, indetectáveis pelos radares. Isso mostra o quanto, na era “dromocrática”, assim como no barroco, Circe e o Pavão continuam lado a lado, considerando-se ser a dissimulação a outra face da ostentação, conforme Rousset (1985) bem havia notado.

Do mesmo modo que a ostentação barroca tenta encobrir a “face cadavérica” da história, o arsenal mediático procura esconder a criação da presença no mundo de uma multidão de “corpos sem vontade”. Como Virilio (1996) havia dito, através da “ditadura do movimento” estabelecida na era “dromocrática”, de algum modo, realiza-se a ordem de Frederico II a seus soldados: “Não pensai!”. Na atualidade, assim como não há tempo para vida e para morte, também não há tempo para o pensamento, afinal, “parar significa morrer”. O que não se percebe é que a falta de reflexão já representa uma forma de morte. Na guerra, se a força do invasor se associa a sua desterritorialização, para aqueles que investiram seu “mana” no habitat, a desterritorialização forçada e a destruição de seu mundo significa a perda da identidade e a própria morte. Realidade que, de algum modo, reproduz o embate entre Hércules e Anteu<sup>14</sup>. Na mitologia clássica, ao perceber que Anteu, filho de Gaia, retirava sua força da terra, Hércules, herói civilizador, suspende seu adversário no espaço antes de estrangulá-lo...

## 1.2. Pós-modernidade? Literatura pós-moderna?

Em um artigo à revista *Continente Multicultural*<sup>15</sup>, Polzonoff Jr. observa o quanto o termo “pós-modernismo” tem se banalizado nos tempos atuais. Servindo de “lucrativo filão” a acadêmicos em busca de financiamentos para suas “pesquisas pós-modernas” ou “bebericando vinho” em exposições de artes plásticas, o pós-modernismo estaria marcando forte presença no universo cultural contemporâneo, sendo utilizado para definir praticamente

<sup>14</sup> Cf. BULFINCH, 2005.

<sup>15</sup> POLZONOFF JR., Paulo. Pós-Modernismo: nascimento e morte. *Continente Multicultural*. Recife, CEPE, jun. 2004.

tudo o que se produziu nas últimas décadas, incluindo a arte dita “pura”, as instalações, as performances e afins. Nisso tudo, o que há é um grande mal entendido.

Vagamente associada à fragmentação, à mescla estilística ou, ainda, ao “retorno ao antigo”, a palavra “pós-modernismo”, muitas vezes, é empregada como sinônimo de “contemporâneo” ou transformada em um guarda-chuva conceitual, onde tudo cabe. Em parte, é por isso que sua utilização tem sido criticada entre acadêmicos e não-acadêmicos como o próprio Polzonoff Jr., para quem o pós-modernismo parece ser um termo da moda, um rótulo inventado para alimentar debates entre intelectuais, o que não deixa de ter um fundo de verdade, considerando-se o esvaziamento do conceito de pós-modernismo decorrente da banalização da palavra.

Contudo, é difícil negar as profundas transformações sofridas pela sociedade ocidental com o capitalismo recente. De um modo geral, o pós-modernismo refere-se a essas transformações, que, longe de se fazerem sentir apenas nas universidades ou nas galerias de arte, marcam a sociedade como um todo, podendo ser notadas no sentimento comum de instabilidade, na crise de autoridade nas escolas e nas famílias, no desenvolvimento de tecnologias de informação, na *mass media*, no consumismo e até mesmo no crescimento das taxas de desemprego. Nesse sentido, o pós-modernismo não se constitui como um mero tópico para estudos acadêmicos ou como uma simples palavra para ser repetida de “dois em dois minutos” por curadores de exposições, mas como um conceito que pode nos ajudar a tentar compreender a realidade atual e a nos posicionar melhor diante dos discursos hegemônicos que atravessam o permanente duelo social em que nos inserimos.

Através do aperfeiçoamento de nossas estratégias argumentativas, talvez seja possível elaborar novos “lances” nos “jogos de linguagem” que formam a trama social a fim de torná-la mais diversificada e combativa. Ao analisar a questão a partir do que chama de “crise da narrativa”, Lyotard (1979) erige uma importante contribuição para a compreensão do fenômeno pós-moderno. Segundo ele, o pós-modernismo designa o estado de cultura após as transformações que afetaram as regras do jogo da ciência e das artes.

Embora situe o início dessas transformações no final do século XIX, para o filósofo francês, nos países desenvolvidos, seus efeitos teriam se intensificado, sobretudo, a partir do final da década de 1950, coincidindo com o impulsionamento do capitalismo globalizado, quando a Europa começava a se recuperar das duas grandes guerras sob a égide do Plano Marshall, que marca o progressivo alinhamento das economias europeias às práticas administrativas estadunidenses e o início do triunfo capitalista em relação ao socialismo. Apesar de restringir o pós-modernismo aos países desenvolvidos, ao associá-lo à

globalização, Lyotard nos permite compreender o fenômeno como um processo que abrange todo o ocidente, incluindo as economias subdesenvolvidas, que, aos poucos, também foram sendo incorporadas pelo capitalismo globalizante a despeito de seguirem em um ritmo mais lento, afinal, como Virilio (1996) havia afirmado, a detenção da velocidade relaciona-se normalmente ao poder econômico.

Desse modo, não se pode negar a existência do pós-modernismo em países como o Brasil, pois ainda que não detenhamos a velocidade das nações desenvolvidas, estamos inseridos em um sistema de alcance planetário e nossas instituições também estão passando por um intenso processo de transformação relacionado ao fim das “narrativas mestras”, a exemplo de nossas escolas, cujos currículos estão sendo adaptados a novas demandas e cujas práticas docentes estão sendo repensadas devido à crise de autoridade.

É tudo apenas uma questão de velocidade. Como nota o narrador de *L'herbe*<sup>16</sup> em um comentário irônico a respeito da fotografia de casamento de Sabine e Pierre, o que separa os ricos dos pobres não são os gostos, nem mesmo o dinheiro, mas o tempo. Os pobres imitam os ricos com atraso, por isso, em fotografias antigas, até mesmo os ricos nos parecem pertencer a classes baixas apesar das poses imponentes. Talvez seja em decorrência disso que os hábitos de consumo dos brasileiros estejam se tornando tão parecidos aos dos estadunidenses. A despeito de abrigar situações de extrema pobreza, o Brasil, país historicamente marcado por uma profunda desigualdade social, também encerra condições sofisticadas de desenvolvimento. Atualmente, apesar do relativo crescimento econômico, o Brasil continua apresentando baixos índices de desenvolvimento social, problemática que já preocupava Osman Lins em seu tempo, ocupando, inclusive, as páginas de obras como *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), romance fortemente ancorado na realidade social brasileira.

Ao caminhar pelas ruas de Recife, Maria de França, vivendo à beira da fome, era insensível às moradias luxuosas e às mercadorias expostas nas vitrines. Seus olhos detinham-se apenas nos detritos espalhados na cidade, procurando utilidade para aquilo que havia sido descartado apesar de ainda ter alguma serventia, desperdício que atesta a própria fartura que há por trás da fome, as diferenças sociais que transbordam das latas de lixo. Desigualdade que se faz sentir também no campo da informação: o excesso de informações estampadas nos jornais contrasta com o alheamento da maior parte da população recifense, que ainda na década de 1970 tinha o rádio como o único meio de contato com o mundo, realidade que denuncia a coexistência de diversas temporalidades no país.

---

<sup>16</sup> SIMON, Claude. *L'herbe*. Paris: Minuit, 1958.

Assim como, no romance de J.M.E, o Recife dos anos 1960 é invadido pela Vila de Olinda dos tempos da ocupação holandesa, no contexto em que Osman Lins escreveu *A rainha dos cárceres da Grécia*, o Brasil do “milagre econômico”<sup>17</sup> começava a sofrer a invasão massiva de tecnologias e de produtos culturais estrangeiros que traziam para o nosso universo arcaico ares de outros tempos, de épocas mais velozes, pós-modernas.

Aos poucos, com a abertura política e a implantação do neoliberalismo nos anos 1990, sem ter passado realmente por um estado de bem-estar-social, o país se incorpora ao capitalismo globalizado, o que não implica necessariamente o desenvolvimento, muito menos, o desenvolvimento equitativo, visto que o Brasil não detém a mesma velocidade das potências mundiais, desigualdade que se reproduz entre as diferentes regiões brasileiras e, sobretudo, entre a população. Atualmente, a despeito dos consideráveis avanços que tivemos, a concentração de renda no eixo Sul-Sudeste persiste, assim como os anacronismos de nossas instituições, que estão por se adaptar aos novos tempos, a exemplo de nosso aparelho judiciário, que continua castigando infinitas Marias de França ainda hoje.

Enfim, talvez, essas sejam as consequências do célebre costume da nação de colocar o futuro na frente do passado. Como nota a voz ficcional de *A rainha dos cárceres da Grécia*, obscuro professor secundário, nossos hinos pátrios estão repletos de inversões que desafiam essa lógica da progressão do tempo histórico, em que o passado vem antes do futuro. Dessa forma, não é de se estranhar que estejamos no pós-modernismo sem termos tido, de fato, um modernismo.

Conforme Virilio (1996) havia destacado, nos combates bélicos, assim como na atual guerra econômica, há “fortes” e “fracos” e a força é determinada pelo grau de velocidade de cada um. A despeito de possíveis anacronismos, hoje todos estão envolvidos, de algum modo, na grande guerra mercadológica, seja tomando decisões e “operando o lançamento de explosivos à distância”, seja na frágil “posição de vanguarda”, como as crianças das Guerras de Borgonha<sup>18</sup>. Nos países desenvolvidos, embora o progresso social tenha coincidido com o avanço do capitalismo liberal, tecnocrata, como lembra Lyotard (1979), nesse modelo recente de sociedade, o bem estar das pessoas ainda não se constitui como uma prioridade, é apenas ocasional, pois o mais importante é a otimização dos lucros, pressuposto essencial para o entendimento da concepção lyotariana de pós-modernismo.

---

<sup>17</sup> Cf. PRADO; EARP, 2007.

<sup>18</sup> Virilio recorda que, nas batalhas de Grandson e Morat, no século XV, havia sido atribuída grande importância à presença de crianças abandonadas no exército suíço. Pequenos delinquentes eram recolhidos nos subúrbios e lançados na vanguarda das tropas a fim de enganar os adversários. A morte era certa.

Na perspectiva do filósofo francês, a grande ruptura estabelecida na era pós-moderna relaciona-se ao que ele chama de “crise de legitimidade” do saber científico. A sociedade, compreendida a partir das ideias de Wittgenstein, constitui-se como uma complexa trama de “jogos de linguagem”, categorias de enunciados (denotativos, narrativos, prescritivos, performativos, etc.) regidos por regras estabelecidas ao longo da história em um processo coletivo. Desse ângulo, cada enunciado proferido é um “lance de linguagem” e o convívio social envolve um permanente “duelo” linguístico.

Os discursos produzidos nos diferentes domínios sociais seguem as regras dos gêneros<sup>19</sup> a que pertencem. Embora, cada gênero de discurso permita construções elaboradas a partir de um conjunto relativamente diversificado de categorias de enunciados, existem certas restrições. Há gêneros que privilegiam determinadas categorias em detrimento de outras, como é o caso dos que se associam ao domínio científico, que são constituídos basicamente de enunciados denotativos. Por outro lado, há outros que são bastante maleáveis, como, por exemplo, as conversas informais, que podem englobar uma infinidade de “jogos de linguagem”.

No pensamento pós-moderno, admite-se a importância do conhecimento dos diferentes gêneros discursivos que circulam pela sociedade, não só dos que se ligam ao saber científico, que, antes se pressupunha superior aos demais saberes. Reconhecendo-se a sociedade como uma complexa rede de “jogos de linguagem”, onde se opera um constante combate discursivo em diferentes domínios sociais, é possível ter a dimensão do quanto precisamos aprender as regras das mais diversas categorias de enunciados, algo que não é possível através do estudo exclusivo dos gêneros discursivos da ciência, que priorizam enunciados de determinado tipo.

Na atualidade, devido ao excesso de informações a que se está exposto, o aperfeiçoamento da performance na interpretação e elaboração de “lances” de linguagem é, mais do nunca, essencial. Inclusive, é por isso que, no universo contemporâneo, o ensino de línguas maternas ou estrangeiras está passando por uma profunda reforma, que tem como foco a questão dos gêneros do discurso. Para Lyotard, por trás dessa conscientização pós-moderna de que a ciência, assim como os demais saberes, é uma construção discursiva, sendo, portanto, parcial e tendo uma validade relativa, há a “deslegitimação” do saber científico decorrente de uma “crise de legitimidade”.

Desde os primórdios, quando ainda não havia separação entre ciência e filosofia, a ciência teria se confrontado com a problemática da legitimação devido a sua pretensão de

---

<sup>19</sup> Lyotard não menciona a questão dos gêneros discursivos, embora se refira a eles indiretamente. Cf. MARCUSCH, 2002.

objetividade. Tendo como ideal alcançar a verdade, era preciso determinar quais eram os critérios de verdade e quem os definiria. Nos diálogos platônicos, em parte, já estaria presente a noção de que o conhecimento verdadeiro fosse uma construção dialética, mas, neles também se lançaria mão das narrativas como forma de solucionar a questão da legitimidade, visto que o saber narrativo, por estar associado à memória coletiva e às experiências vividas, é legítimo em si.

Como defende Lyotard, essa relação que os diálogos de Platão estabelecem com as narrativas está na própria forma: trata-se de relatos de discussões científicas. Esse apelo da ciência às narrativas, de certo modo, teria aplacado a necessidade de legitimação até a modernidade, quando a ciência passa a se apoiar em experimentos e em outro tipo de narrativa, as “metanarrativas”.

Embora o saber científico tivesse se fragmentado em diversas disciplinas, acreditava-se que houvesse finalidades que fossem capazes de unificar todos esses conhecimentos e organizá-los em uma “história do espírito humano”. É justamente a essas finalidades que Lyotard atribui o nome de “metanarrativas”. Segundo ele, haveria duas principais “narrativas mestras”: a da emancipação e a especulativa. Enquanto a primeira, constituída sob a ascensão burguesa, diz respeito à noção de que a ciência liberta o ser e de que o povo deve reivindicar a democratização do conhecimento, a segunda refere-se à ideia de que o saber científico tem um fim em si, não devendo haver uma preocupação em lhe atribuir utilidades práticas além da elevação moral do homem. Nem é preciso dizer o quanto as duas grandes guerras pesaram para que esses “metarrelatos” fossem desacreditados no pós-guerra. A bomba atômica é a maior prova do quanto o desenvolvimento científico não caminha junto com o moral e de que a ciência é capaz de aprisionar a humanidade em sua própria perversão.

A essa credibilidade, soma-se, posteriormente, os efeitos da propagação das ideias neoliberais na era pós-industrial. Tendo em vista a otimização dos lucros, nas ciências, o capitalismo avançado deslocou a atenção da finalidade para o processo. Deixa de ser atribuído um grande fim ao saber científico, que, voltando-se para o aprimoramento da performance, passa a ser medido pela sua capacidade de converter-se em dinheiro. Como o filósofo francês bem havia notado, hoje, a grande questão que se coloca ao saber científico não é se ele é verdade, mas se ele tem valor de troca, fator que acaba acarretando certa supremacia das ciências tecnológicas em relação às ciências humanas, o que parece ser um “equivoco intencional”, visto que as humanidades, por terem um papel essencial no aperfeiçoamento performático nos “jogos de linguagem”, fortalecem o poder político das pessoas, algo que vai

à contramão da mecânica do sistema, que tende a enfraquecer o poder político do homem e, simultaneamente, a aumentar o seu potencial produtivo.

No atual contexto, a tecnologia passa a ser uma das moedas mais valiosas e a detenção do saber científico torna-se, mais do que nunca, um elemento fundamental na determinação dos países que irão exercer a hegemonia político-econômica no mundo. É por isso que as nações desenvolvidas investem tanto em educação. Já no caso de países subdesenvolvidos como o Brasil, que sempre tiveram como tradição a importação do saber científico ao invés de sua produção, há uma forte tendência em se permanecer excluído do núcleo de decisões.

Por outro lado, dentro desse contexto pragmatista do mundo contemporâneo, como Lyotard havia dito, há certos ganhos, sobretudo, no que se refere à maior abertura para as diversidades. A descrença em verdades absolutas e o reconhecimento de que o saber é uma construção social possibilitam o surgimento de uma consciência diferenciada, menos ingênua, que, conhecendo os mecanismos de funcionamento dos “jogos de linguagem”, é capaz de elaborar “lances” de forma mais lúcida, consciente, o que acaba contribuindo com a descentralização do poder e com a desconfiança em relação às instituições e às autoridades estabelecidas.

No liberalismo dos “jogos de linguagem”, deve vencer o melhor “lance”, independentemente da posição social ou econômica de quem o elabora. Ainda assim, não há vitórias permanentes, pois a ninguém é dado o privilégio da primeira nem da última palavra. Todo saber é provisório. É, sobretudo, por isso que Lyotard, discordando de Habermas, para quem o consenso é capaz de resolver o problema da validade do saber, defende que a ciência se baseia na “dissensão”, não na concordância. É através da divergência de opiniões que se processa a renovação do conhecimento, contudo, sem que a tradição seja desprezada. A ciência, posicionando-se em uma perspectiva diacrônica. Sempre está retomando o que foi dito no passado a fim de construir novas interpretações a partir desse saber. Nesse sentido, o passado serve de base para a compreensão das problemáticas que se colocam no presente.

Outra questão importante ligada ao fim das “narrativas mestras” é a da fragmentação do saber científico na pós-modernidade. Não havendo grandes fins que organizem as diversas disciplinas em uma “história do espírito humano”, os saberes científicos pós-modernos, por serem voltados para o aprimoramento da performance em situações práticas, acabam não formando um todo compacto, com isso, eles se misturam a outros saberes, de modo que se dissolvam as fronteiras entre as diversas áreas do conhecimento. É justamente por isso que, na atualidade, o modelo de educação fragmentado em disciplinas está sendo bastante criticado e a interdisciplinaridade tem se apresentado como uma alternativa ao fracionamento dos

currículos escolares. Embora toda essa abertura das ciências às pluralidades e à vida ainda pareça utopia, no nosso próprio cotidiano podemos notar os avanços desse tipo de liberalismo não só na ciência e na educação, mas em discussões que envolvem a sociedade como um todo.

Se, nas escolas, há um esforço no que concerne à adaptação dos currículos ao conhecimento prático, na sociedade, o surgimento de novas reivindicações, que chamam a atenção das pessoas para as diversidades, cobra o envolvimento das escolas e das universidades nesses debates. A questão é que, conforme já havíamos discutido, a sociedade é composta por uma trama muito complexa de “jogos de linguagem” e essa trama não é estática, nela se operam permanentes conflitos. Há forças que impedem a reforma do modo como concebemos a sociedade em que vivemos e do modo como nela nos portamos. Lyotard chama essas forças de “enunciados metaprescritivos”. As instituições, a fim de adaptar os ideais individuais aos do capitalismo neoliberal, lançam mão de um conjunto de enunciados que prescrevem modelos de “lances de linguagem”, o que acaba limitando a diversificação dos “jogos” e impedindo que bons “lances” sejam reconhecidos pelo simples fato de transgredirem essas prescrições, que ameaçam excluir do jogo aqueles que não se adequarem a elas.

Embora o filósofo francês, ao tratar desse tipo de enunciado, esteja se referindo, sobretudo, às universidades, notamos que as “metaprescrições” emanam das diversas instituições sociais e, sobretudo, da mídia, que prescreve em massa uma série bastante restrita de modelos “adequados” de vida e de “lances linguísticos”. Com isso, todos perdem, pois esse tipo de prescrição representa a própria prescrição da mediocridade. A elevação da qualidade do “jogo” depende da livre disputa, do desafio. Dessa forma, podemos dizer que o grande valor da literatura e, de um modo mais geral, da arte está justamente na elaboração de “lances” diferentes, que, através da transgressão da linguagem comum, constroem uma nova compreensão da realidade, que põe em evidência questões com que nos deparamos no confronto com o mundo. É por isso que, em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins afirma que a literatura tem como função problematizar a realidade, não consertá-la, pois se o propósito da arte fosse modificar o mundo, ela acabaria recaindo na prescrição, na ditadura.

Em grande parte, a concepção osmaniana do processo de escritura como bordejo reflete a consciência da obra como um conjunto único de “lances de linguagem”. Sua recusa por fórmulas fáceis ou por soluções por ele já descobertas em textos anteriores se manifesta na diversidade presente na totalidade de sua obra, que acaba representando o percurso de amadurecimento do ficcionista, considerando-se que os livros sejam, de certo modo, o reflexo

do escritor na fase em que os escreve. No caso da ficção simoniana, apesar da forte recorrência da temática da guerra e da frequente retomada de personagens de romances anteriores, cada obra carrega um universo diferente organizado em estruturas bastante diversificadas. Assim como o escritor brasileiro, Claude Simon não repete formas. Sua própria concepção de “escritura-aventura” não permite isso. Ao trajeto seguro, definido, Simon prefere o percurso incerto, aberto a tato, de palavra em palavra. Avessos às facilidades, ambos os ficcionistas praticam a escritura artesanal, que, construída aos poucos, vai conquistando lentamente novos territórios da realidade. Processo que, ao mesmo tempo em que destoa do ritmo acelerado dos novos tempos, aproxima-se do próprio espírito pós-moderno, que diferentemente do que normalmente se pensa, não compactua com “lances” fáceis que, destituídos de sentido, apegam-se ao rótulo de “pós-moderno” a fim de encobrir a ausência de significações. Contrário a isso, o ideal pós-moderno associa-se ao liberalismo dos “lances de linguagem” e à conscientização do funcionamento desses enunciados, o que acaba favorecendo a construção de “lances” cada vez mais bem elaborados e significativos.

É possível dizer que, de todas as contradições que o cercam, o pós-modernismo carrega em si a que, talvez, seja a maior de todas elas: ao mesmo tempo em que, por estar associado ao fim das “metanarrativas”, contribui para o aperfeiçoamento dos “jogos de linguagem”, restringe esse aperfeiçoamento, que exige tempo, por estar ligado a um sistema que cobra rendimento imediato. Com isso, é estabelecido um clima de urgência que nega o homem negando suas limitações, pois se até mesmo o aprimoramento performático em atividades mais mecânicas demanda certo tempo, o que se dirá da apuração linguística? Não é por acaso que a depressão é considerada um dos piores males do mundo contemporâneo. De repente, o ser humano se tornou pequeno demais e insuficiente diante da monstruosidade que ele mesmo engendrou. Desse forte sentimento de insuficiência tem nascido um exército de “corpos sem vontade” com reduzido potencial produtivo, o que acaba sendo absorvido pelo sistema como uma espécie de mecanismo que regula o contingente excedente de força de trabalho, além de gerar lucros através da venda de medicamentos. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, a “loucura” de Maria de França, de alguma forma, levanta essa questão ao mesmo tempo em que se liga à condição do escritor em sua recusa pela produtividade.

No contexto pós-moderno, a literatura, funda-se na luta contra as forças que impedem o pleno aperfeiçoamento dos “jogos de linguagem” e que negam o humano. O forte conflito que Osman Lins estabelecia com o tempo associa-se a isso. Para ele, escrever era tão urgente que as atividades no banco ou na universidade eram sentidas como perda de um tempo que poderia ser empregado na escritura, trabalho árduo que acaba absorvendo o escritor a tal

ponto que a própria vida começa a parecer uma simples preparação para a escrita, a exemplo da experiência de Simon em Barcelona<sup>20</sup>.

A lentidão do fazer literário, de certo modo, torna o ofício do escritor anacrônico, assim como a atividade da leitura, que exige a desaceleração do tempo. Talvez seja por isso que, em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins diz ser a escritura, por natureza, antiga, primitiva. Apesar disso, ela mantém um forte compromisso com a realidade contemporânea com que se embate. Como lembra Simon em entrevista a Dällenbach<sup>21</sup>, até mesmo por ser o tempo da narrativa o presente da escritura, o contexto que envolve o ficcionista no instante em que ele escreve sempre transparece na obra. Em suas palavras, não se escreve “jamais quelque chose qui se serait passé (ou pensé) avant que l’on se mette à écrire”<sup>22</sup> (SIMON, 1988, p. 172). Claude Simon conta, inclusive, que, para ele, essa percepção sobreveio da maneira mais banal: quando reconheceu em *Bataille de Pharsale* a incorporação de um incômodo barulho produzido por um vizinho no momento da escritura.

De um modo geral, é possível dizer que a ficção pós-moderna, ao mesmo tempo em que se constitui através de “lances de linguagem” extremamente autoconscientes, pela própria tensão desses “lances” com o contexto, também estabelece uma intensa relação com a realidade. Justamente por isso, Hutcheon (1991) define a ficção pós-moderna pela contradição entre a autorreflexividade e o comprometimento com o mundo. Segundo ela, embora isso não seja algo propriamente “novo” em literatura, como nos mostra *Dom Quixote* e as peças históricas de Shakespeare, “o que há de novo é a constante ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida.” (HUTCHEON, 1991, p. 13).

A ficção pós-moderna, refletindo o fim das “metanarrativas”, institui e, posteriormente, põe em xeque uma dada interpretação da realidade, evidenciando seu caráter linguístico e ideológico, assim como o dos diversos discursos que se formam em torno da realidade. Esse duplo movimento de construção e de apagamento da realidade ficcional estaria vinculado à própria contestação da aspiração moderna à fixação de uma verdade definitiva, o que acaba revelando a ligação referida por Hutcheon entre o modernismo e o pós-modernismo. Conforme a crítica canadense havia reparado, o pós-modernismo, como o

<sup>20</sup> Embora assumisse que isso fosse “indecente”, Claude Simon admite que, no fundo, estava na guerra um pouco como um *voyeur*, atitude que, de certa forma, reflete a desilusão que sofreu ao conscientizar-se de que entre os republicanos também se processava uma guerra, que envolvia anarquistas, comunistas e trotskistas. Em *Le palace* e *La chevelure de Bérénice*, essa questão surge através da terrível imagem dos anarquistas mortos empilhados ao longo dos muros de Barcelona. Cf. SIMON, Dates, 1988.

<sup>21</sup> SIMON, Claude. *Attaques et Stimuli*. In: DÄLLENBACH, Lucien. *Claude Simon*. Paris: Seuil, 1988. Entrevista concedida a Lucien Dällenbach.

<sup>22</sup> “jamais algo que teria se passado (ou pensado) antes que se ponha a escrevê-lo” [tradução nossa].

próprio nome já diz, engloba o modernismo, não se constituindo, portanto, como uma simples ruptura, mas como uma retomada distanciada, crítica. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a pós-modernidade, de certo modo, seria um aprofundamento da modernidade. Se, por um lado, o pós-modernismo se desenvolveu através de certas estratégias modernistas como a autorreflexividade, as ambiguidades irônicas e a rejeição da representação realista clássica, por outro, ele contesta alguns elementos do dogma modernista, como a noção de autonomia da arte, a separação entre arte e vida e a oposição radical à *mass media* e à vida burguesa. Ao invés de simplesmente negar a cultura de massa, o pós-modernismo frequentemente a incorpora parodicamente a fim de criticá-la de dentro, assim como faz com o modernismo. Essencialmente ex-cêntrico, o pós-moderno tende ao híbrido, ao fragmentário, ao descontínuo.

Segundo Coelho (2011), essa abertura do pós-modernismo ao múltiplo, ao plural, e sua crítica ao modernismo apontariam, na verdade, para uma possível ruptura na pós-modernidade com a visão de mundo moderna, decadentista, a mesma que teria estruturado a sociedade ocidental desde os primórdios, com o pensamento platônico. Fazendo alusão à teoria nietzscheana do trágico, o pesquisador brasileiro associa o relativismo pós-moderno à visão trágica da existência, à capacidade de adesão incondicional à vida através da aceitação do homem e do mundo com todo seu caos, suas angústias e ambiguidades. Algo que, certamente, não implicaria a postura de resignação, própria do decadentismo, que, em seu ódio pela animalidade que existe no homem e por medo da morte, acaba desembocando no niilismo a fim de evitar o confronto com a vida, de recusar os sentidos, as paixões e a beleza.

Desse ângulo, Osman Lins e Claude Simon são profundamente pós-modernos, ambos não negam o enfrentamento com o mundo. Não por acaso, a noção de luta é uma constante tanto em seus textos teóricos quanto em seus textos ficcionais, onde o belo, muitas vezes, surge atrelado ao terrível, o prazer à dor, a vida à morte, o estável ao móvel, o arcaico ao novo. Jogo de paradoxos em que se revela uma imensa avidez pós-moderna em abarcar todas as pluralidades possíveis. “Não pode o homem dizer-se corajoso, ávido pelas coisas do mundo, se não é capaz de olhar de frente, seja onde for, as representações do terrível” (LINS, 1994, p. 35), afirma o celibatário de *Pentágono de Hahn*. E é justamente o terrível que vislumbramos em *Perdidos e achados* e *Triptyque*, obras fortemente marcadas pela visão trágica da vida, pela aceitação da morte e da dor como parte integrante da existência de todo ser, sem, contudo, que se recaia na resignação. Em ambos os textos a reafirmação da necessidade da luta é gritante.

Por outro lado, sobretudo, no caso do ficcionista brasileiro, em alguns aspectos, fica um pouco transparecida certa nostalgia de plenitude e estabilidade que o aproxima bastante dos modernos Joyce e Eliot, que são considerados profundamente humanistas, em seu “desejo paradoxal de atingir valores estéticos e morais estáveis, mesmo em vista da percepção que tinham sobre a inevitável ausência desses valores universais.” (HUTCHEON, 1991, p. 23). Como veremos no segundo capítulo, na ficção osmaniana, além de promover o descentramento da narrativa, o multiperspectivismo, combinado a uma linguagem homogeneizante, aspira, sobretudo, à instituição de uma voz coletiva que sintetize o espírito humano, o que, de alguma forma, representa certo anseio de totalidade, possivelmente, o mesmo experimentado pelo escritor diante do cadáver de Santa Bernadete Soubirous<sup>23</sup>, a Bela Adormecida de Nevers, cuja beleza eterna revela um poder que a preserva da corrupção, elevando-a acima do passageiro, do vão e do ilusório. Sinal da presença de Deus. Talvez, seja por isso que, em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins, recusando a influência do Novo Romance francês, aponta Joyce e Proust como seus possíveis precursores, o que, contraditoriamente, não o torna necessariamente moderno, uma vez que o pós-modernismo também incorpora o modernismo. Além disso, como Coelho (2011) havia notado, não há um pós-modernismo, mas versões dele e a convivência entre essas várias versões nem sempre é pacífica.

Quanto à rejeição osmaniana à identificação com o grupo de escritores franceses, pesa bastante a visão do ficcionista de que os novos romancistas fossem formalistas e se abstraíssem da realidade social, a mesma razão pela qual Hutcheon (1991) não considera o Novo Romance literatura pós-moderna, mas um extremo da autorreflexão autotélica modernista, ou seja, o associa àquilo a que Sedlmayr (1960) chama de “arte pura”, o que não deixa de ser um equívoco, visto que, como nota o próprio Robbe-Grillet (1961), o Novo Romance não se constitui como uma escola e os novos romancistas não seguem uma mesma tendência, pois, apesar da proposta comum de renovação do romance humanista, eles têm projetos literários bastante diversos. No caso ficção simoniana, cuja principal matéria são as memórias de guerra, há um forte envolvimento com as problemáticas sociais, uma vez que, como veremos mais adiante, Simon universaliza a guerra, compreendendo a sociedade e a vida como um permanente combate entre forças opostas. Nessa perspectiva, o trabalho do escritor representa uma forma de luta, cujo principal oponente – ao contrário do que possa parecer diante de uma análise superficial das declarações de Robbe-Grillet sobre o Novo

---

<sup>23</sup> Cf. LINS, 1980.

Romance – não é a ficção humanista, mas a linguagem estabelecida, mais do que isso, é o caos que sobrevém após a desarticulação dessa linguagem e que incita a busca por uma nova ordenação do mundo.

Muitas vezes, quando se fala do Novo Romance francês, destaca-se sua oposição ao romance tradicional, seu caráter desconstrutor, mas poucas vezes se menciona sua natureza reconstrutora. Antes de ser interpretado como uma mera ruptura com o romance humanista, o Novo Romance deve ser compreendido como um esforço de reconstrução do gênero, de inovação de formas já destituídas de vida. Intuito que tem um forte significado social, considerando-se o anseio de renovação que se vivia na Europa nos anos que se sucederam às duas grandes guerras. Nesse sentido, a metaficção historiográfica simoniana representa uma tentativa de compreensão do passado recente em função do presente (ou vice-versa), não uma simples reconstituição das lembranças de guerra a fim de se erigir um passado-monumento.

Embora Alain Robbe-Grillet, em suas declarações, às vezes, deixe transparecer certa noção de uma literatura autônoma, desarraigada da realidade, até mesmo ele fala em “de nouvelles formes romanesques capables d’exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l’homme et le monde”<sup>24</sup> (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 9). Para ele, a invenção de um novo romance também envolve a invenção de um novo homem e a angústia da guerra não deixa de ser um vício burguês, é necessário reconstruir a sociedade sobre novas bases, inclusive, no que se refere à arte.

Se deixarmos um pouco de lado as discussões teóricas de Robbe-Grillet e considerarmos sua produção literária, além do engajamento com os problemas da linguagem, constataremos um intenso compromisso com a realidade social, preocupações que não chegam a constituir uma dualidade dada a forte consciência do escritor da indissociabilidade entre forma e fundo. Na ficção robbe-grilletiana, assim como Hutcheon (1991) havia observado acerca da ficção pós-moderna, a reflexão sobre o mundo e a desarticulação dos discursos estabelecidos se dá justamente através da autorreflexividade, a exemplo de *La jalousie* (1957), romance que Robbe-Grillet<sup>25</sup> afirma ter escrito simplesmente para pôr em prática um método descritivo, algo que não convence muito, considerando-se seu caráter altamente questionador. Na obra, as descrições construídas a partir da perspectiva do marido enciumado, o colonizador europeu, fazem com que a atenção do leitor se volte, sobretudo,

<sup>24</sup> “novas formas romanescas capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo” [tradução nossa].

<sup>25</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. Alain Robbe-Grillet à propos de *La jalousie*. Paris, Office national de radiodiffusion télévision française, 19 jun. 1957. Entrevista concedida a Pierre Dumayet. Disponível em: <<http://www.ina.fr>> Acesso em: 13 set. 2012.

para a questão do suposto adultério de A..., circunscrevendo-se no espaço limitado da casa, enquanto os trabalhadores negros, silenciosos, movimentam-se pela copa e pelos arredores do bananal quase sem serem percebidos.

Aos poucos, esse ofuscamento da realidade social pelo olhar dominador do colonizador, que tenta em vão devassar a realidade a fim de confirmar suas suspeitas, é desvendado pelas próprias *mises en abîmes* que se proliferam ao longo do texto, sobretudo, por aquela da descrição do calendário com a imagem do navio Cap Saint-Jean atracado no porto:

Le navire et la jetée occupent le milieu de l'image, lui à gauche, elle à droite. Tout autour, la mer est semée des pirogues: il y en a huit qui sont nettement visibles et trois autres plus incertaines, dans le fond. Une embarcation moins fragile, munie d'une voile carrée que le vent gonfle, est sur le point de doubler l'extrémité du wharf. Sur celui-ci se presse une foule multicolore, près d'un amas de ballots entassés, en avant du navire.

Un peu à l'écart, mais au premier plan, tournant le dos à cette agitation et au grand bateau blanc qui la provoque, un personnage vêtu à européenne regarde, vers la partie droite de l'image, une sorte d'épave, dont la masse imprécise flotte à quelques mètres de lui. La surface de l'eau est ondulée d'une faible houle, courte, régulière, qui arrive en direction de l'homme. L'épave, à demi soulevée par le flot, semble être un vieux vêtement, ou un sac vide.<sup>26</sup> (ROBBE-GRILLET, 1957, p. 156-157).

No calendário, o navio e o homem trajado à europeia roubam a cena, ao passo que as pirogas dos nativos são quase tão desbotadas quanto a questão da colonização no romance, paralelo que institui a problematização do próprio discurso ficcional, evidenciando seu caráter ideológico, e que, ao mesmo tempo, traz à tona uma série de discussões relativas ao colonialismo e aos discursos hegemônicos que procuram apagar o passado colonial europeu. Tendo isso em vista, Leenhardt (1973) chegou, inclusive, a propor uma leitura de *La jalousie* em que defende que, na obra, a temática do ciúme esteja subordinada ao tema mais amplo da oposição entre o universo dos brancos e o dos colonizados.

---

<sup>26</sup> O navio e a molhe ocupam o centro da imagem, ele à esquerda, ela à direita. Ao redor, o mar está semeado de pirogas: há oito que são claramente visíveis e outras três mais incertas, ao fundo. Uma embarcação menos frágil, munida de uma vela quadrada inflada pelo vento, está prestes a dobrar a extremidade da plataforma. Sobre esta se comprime uma multidão multicolorida perto de uma porção de embrulhos empilhados diante do navio. Um pouco afastado, mas no primeiro plano, voltando as costas a essa agitação e ao grande barco branco que a provoca, um personagem trajado à europeia olha em direção à parte direita da imagem uma sorte de arrojo, cuja massa imprecisa bóia a alguns metros dele. A superfície da água é ondulada por uma frágil vaga, curta, regular que segue na direção do homem. O arrojo, meio erguido pela onda, parece ser uma roupa velha, ou uma bolsa vazia [tradução nossa].

Robbe-Grillet, de fato, questiona as ideologias dominantes de dentro, o que, longe de significar sua adesão a essas ideologias, representa a própria consciência pós-moderna da inexistência de verdades absolutas e de posições não-ideológicas. De um modo ou de outro, todos estão inseridos no sistema e é de dentro dele que os discursos são construídos, seja para questioná-lo, seja para reforçá-lo. É justamente por isso que Goldman, em *Sociologia do romance* (1976), diz ser a obra de Alain Robbe-Grillet uma das mais significativas dos novos tempos, inclusive, no que se refere à relação que ela estabelece com as culturas de massa, que, ao serem incorporadas em romances como *Les gommages* e *Le voyeur*, paradoxalmente acabam contribuindo para o questionamento da sociedade de massa. Guardadas as devidas diferenças entre Robbe-Grillet e Claude Simon, a ficção simoniana trabalha nesse mesmo sentido.

Por meio da parodização de modelos da *mass media* e da utilização de imagens de publicidades e de embalagens de produtos de consumo, Simon propõe um novo olhar sobre a realidade contemporânea, fator que o distancia um pouco de Osman Lins, que deixa entrever certa recusa moderna pelas culturas de massa, o que certamente não implica uma postura “purista” do escritor, afinal, são diversos os afluentes que confluem na ficção osmaniana, até mesmo o do Novo Romance.

Como ressaltou Nitrine (1987), apesar de se diferenciar bastante do grupo de escritores franceses, o ficcionista brasileiro, por vezes, emprega procedimentos narrativos semelhantes aos dos novos romancistas, constituindo uma literatura essencialmente híbrida, extremamente antenada com o espírito barroco da pós-modernidade, inclusive, no que se refere à dissociação das fronteiras entre os gêneros, fator que faz com que Osman Lins normalmente prefira empregar termos genéricos como “ficção” ou “narrativa” ao invés de falar em “conto”, “novela” ou “romance”.

Conforme lembra Ávila (2012), o barroco, como primeira manifestação de abertura da arte, de quebra com os padrões clássicos, mantém uma forte relação de identidade com as manifestações artísticas da atualidade. Se, na pós-modernidade, o hibridismo cultural é favorecido pelo próprio fenômeno da desterritorialização<sup>27</sup>, quando o barroco floresceu, a Europa passava por profundas transformações decorrentes da transição do modo de produção feudal para o capitalista, fator que propiciou a coexistência de mentalidades extremamente diversas, contraditórias, capazes de subverter tanto os modelos tradicionais quanto os modernos a despeito das pressões da contrarreforma, a ancestral dos “enunciados metaprescritivos”. É por isso que Ávila defende que, apesar de ter sido dogmático como

<sup>27</sup> Cf. CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloíse P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1998.

ideologia contrarreformista, o barroco, na qualidade de estilo de vida e de forma estética, foi bastante flexível, servindo como uma válvula de escape da contenção religiosista. No caso do Brasil, país repleto de contradições, o barroco, por estar associado às origens de nossa formação cultural, seria essencial para a compreensão do que chama de “fato estético brasileiro”. Embora já se estivesse na modernidade, os valores preponderantes na colonização brasileira associavam-se ao mundo medieval. Sobretudo por isso, ao revalorizar e sintetizar essas heranças, o barroco teria imposto suas formas à nação embrionária.

Considerando-se que as criações artísticas, independentemente de sua modernidade, apóiam-se sempre em uma linha de tradição que impulsiona o processo estético, o barroco teria uma significação especial no cenário cultural brasileiro, estando presente não só na literatura e nas artes visuais, mas na música e nas festas populares, a exemplo do próprio carnaval. É, sobretudo, nesse sentido que Ávila afirma que a expressão nacional segue uma tradição criativa, afinal, a inventividade é um traço bastante marcante do universo barroco.

## CAPÍTULO II

### ARTE POÉTICA

Ouvrez l'oreille, chaque mot possède un coeur qui bouge.

Nimier

#### 2.1. Órion cego procurando o sol

Em *Discours de Stockolm* (2006), Claude Simon afirma que, ao se deparar com a folha em branco, é confrontado por um amontoado caótico de imagens e, ao mesmo tempo, pela linguagem, pelo modo como a matéria literária será ordenada a fim de se cristalizar em uma determinada forma. Essa noção do processo de produção literária como a luta da ordem contra o caos pode ser considerada um dos aspectos mais importantes para a compreensão do universo ficcional simoniano, onde se processa um constante embate entre essas duas forças opostas, o que, de certo modo, é sintetizado na epígrafe que introduz um de seus romances<sup>28</sup>: “Deux dangers ne cessent de menacer le monde: l'ordre et le désordre”.

Se, por um lado, a alusão ao poder ordenador da palavra como elemento fundador da realidade ficcional nos remete à cosmologia bíblica, por outro, associa-se a concepção de literatura como artefato. Para Claude Simon, a literatura é antes “produzida” que “criada”. É justamente sobre essa questão que versa o discurso que fez diante da Real Academia Sueca.

Embora a atribuição do Nobel de Literatura de 1985 a Simon já fosse esperada na Suécia, onde sua obra era bastante reputada, na França, essa escolha foi recebida com descrédito. Sendo o romancista pouco conhecido em seu país, a imprensa francesa da época limitou-se a reproduzir as vagas informações que corriam sobre ele, difundindo julgamentos negativos a respeito de sua obra, dentre eles, os de que seus romances eram “ilégíveis”, “confusos” e “artificiais”. Em resposta às críticas sofridas, em *Discours de Stockolm*, Claude Simon fala sobre a oposição existente no domínio das artes entre as forças conservadoras e o movimento de renovação artística, traçando um panorama das transformações ocorridas no

---

<sup>28</sup> A epígrafe de Paul Valéry introduz o romance *Le vent: tentative de restitution d'un retable baroque* (2006). Traduzindo: “Dois perigos não cessam de ameaçar o mundo: a ordem e a desordem”.

âmbito literário ao longo dos anos, ao mesmo tempo em que associa a importância do reconhecimento do trabalho do escritor ao próprio valor social da literatura.

Ao se referir às críticas que sofreu por parte da imprensa francesa, Simon se detém naquelas que, através de um tom pejorativo, qualificam sua obra como “laboriosa” e “artificial”, o que, para ele, constitui uma espécie de “retournement de situation”, pois, embora esses termos sejam empregados de modo depreciativo, possuem, na verdade, um valor positivo que remete à noção de labor, de artifício, daquilo que é produto do trabalho do homem, ou seja, remete a características intrínsecas à arte, afinal, a arte não é natural, mas artificial, ela é fruto da atividade humana.

Notando que durante séculos a linguagem que prevaleceu no meio artístico foi a dos artesãos, que grandes músicos e pintores como Bach e Poussin trabalhavam sob encomenda e falavam de suas obras como trabalhos cuidadosamente executados, Simon estabelece um possível paralelo entre o desenvolvimento de maquinismos ao longo do século XIX e o descrédito da concepção de arte como trabalho artesanal. A ascensão da ideia de que o fazer artístico seja produto da inspiração estaria ligada à própria desvalorização do trabalho, visto que Claude Simon cita a noção marxista de que o valor dos artefatos é proporcional ao do trabalho humano que neles se materializa.

Com a dissociação entre os conceitos de trabalho e literatura, o escritor é negado ao se tornar um mero intermediário das musas e, ao mesmo tempo, é alçado à categoria de “eleito”, o que estaria relacionado respectivamente à pretensão de objetividade realista e à supervalorização da fábula em detrimento da enunciação.

Desprezando-se que a realidade ficcional só existe na e através da escritura, o estilo teria sido abolido a fim de se esconder as marcas de enunciação. Por outro lado, considerando-se o escritor o porta-voz de um saber ignorado pelos outros, o texto literário seria encarado como uma “fábula”, no sentido duplo do termo, ou seja, como “história” e como “história que ilustra um ensinamento moral”. Passa-se a atribuir à literatura a ambiciosa missão de reformar a sociedade, mas essa suposta “valorização” da arte acaba tendo um efeito contrário, pois ao se constatar que a literatura não é capaz de exercer tamanha função, conclui-se que ela não tem valor algum, assim como Georges, personagem de *La route des Flandres* (2006), concluiu que não se deveria lamentar a destruição da biblioteca de Leipzig, afinal, se todos aqueles livros não foram capazes de evitar o bombardeio, era indiferente que fossem destruídos.

De fato, o patrimônio cultural acumulado pela humanidade ao longo dos séculos não foi capaz de evitar a guerra, mas esperar que fosse diferente não seria exigir demais da

literatura? Para Claude Simon, não se deve buscar o valor da arte fora dela, o mérito das obras literárias estaria ligado, sobretudo, à forma como o escritor organiza o caos das imagens que tem do mundo, transformando-o em conjunto que expressa uma determinada harmonia. Mas isso não quer dizer que Simon negue à arte certo valor social, afinal, como ele mesmo nota em *La fiction mot à mot* (2006), a literatura trabalha com palavras e as palavras não são signos inertes, pois são portadoras de uma carga fonética e histórico-cultural que é capaz de evocar um universo exterior a elas. As palavras permitem que o homem atribua sentido ao mundo, às suas próprias experiências e que as compartilhe com os outros. É por isso que a arte seria tão importante e é por isso que Simon acha tão contraditórias certas declarações como a de Sartre<sup>29</sup> de que a literatura não tinha peso algum diante da morte de uma criança:

On parle volontiers ici et là, et avec autorité, de la fonction et des devoirs de l'écrivain. On a même pu déclarer il y a quelques années, non sans démagogie, par une formule qui porte en elle-même sa propre contradiction, que, "en face de la mort d'un petit enfant au Biafra, aucun livre ne fait le poids". Si justement, à la différence de celle d'un petit singe, cette mort est un insupportable scandale, c'est parce que cet enfant est un petit d'homme, c'est-à-dire un être doué d'un esprit, d'une conscience, même embryonnaire, susceptible plus tard, s'il survivait, de penser et de parler de sa souffrance, de lire celle des autres, d'en être à son tour ému et, avec un peu de chance, de l'écrire.<sup>30</sup> (SIMON, 2006, p. 901).

Concebendo o trabalho de construção literária como uma simbiose entre o projeto do que se pretende escrever e os “caminhos de sentido” inesperados que vão sendo abertos ao longo do processo de escritura, Simon encara o ato de escrever como uma aventura que permite a descoberta de relações antes insuspeitas entre pensamentos, palavras e imagens, o que faz com que o escritor e o leitor estabeleçam novas relações com a linguagem e consequentemente com o mundo. Seria esse o modesto engajamento da escritura: a transformação da linguagem, ao contribuir para a modificação da forma como o homem se relaciona com o mundo, de algum modo, seria capaz de transformar o homem. Robbe-Grillet

<sup>29</sup> SARTRE, Jean-Paul. Jean-Paul Sartre s'explique sur les mots. *Le monde*, 18 de Abril de 1964, p.13. Entrevista concedida à Jacqueline Piatier.

<sup>30</sup> Fala-se habitualmente aqui e ali, e com autoridade, da função e dos deveres do escritor. Pôde-se até mesmo declarar há alguns anos, não sem demagogia, por uma fórmula que carrega nela mesma sua própria contradição, que “diante da morte de uma criança no Biafra, nenhum livro tem peso.” Se justamente, à diferença daquela de um pequeno símio, essa morte é um insuportável escândalo, é porque essa criança é um fruto do homem, quer dizer, um ser dotado de espírito, de uma consciência, mesmo embrionária, suscetível mais tarde, se ele sobrevivesse, de pensar e de falar de seu sofrimento, de ler o dos outros, com ele se emocionar por sua vez e, com um pouco de sorte, de escrevê-lo [tradução nossa].

(1961) complementar afirmado que a ficção experimental, por cobrar uma postura mais ativa do leitor, contribuiria para a formação de leitores mais críticos e talvez de pessoas mais atuantes.

Ao levantar tais discussões envolvendo questões importantes acerca do modo como concebe a arte – mais especificamente, a literatura – e o processo de construção literária, Claude Simon faz com que se ressalte em seu discurso a noção da importância que a arte tem para o homem e da necessidade de se restituir à literatura suas devidas proporções a fim de que ela seja realmente valorizada. Nessa perspectiva, diferentemente do que havia dito no início do discurso, o fato de ter aceitado o Prêmio Nobel envolve algo muito maior do que um simples desejo pueril de ser recompensado. Ao receber tal distinção, Simon acaba reafirmando a arte como um produto do “trabalho” e assumindo a posição de um escritor-artesão que construiu sua obra com muito labor e que simplesmente teve seu trabalho reconhecido.

Muitas das considerações feitas por Claude Simon em seu discurso sintetizam questões que já haviam sido abordadas pelo escritor em textos anteriores, especialmente no prefácio de *Orion aveugle* (2006) e em *La fiction mot à mot* (2006), onde são aprofundadas discussões relativas ao próprio processo de produção literária. Em ambos os textos, assim como em *Discours de Stockholm*, Simon afirma não conhecer outros caminhos da criação senão aqueles que, a partir de um projeto bastante vago, são abertos pouco a pouco através da escritura. Segundo ele, somente assim o ato de escrever se torna uma aventura literária, pois quando se sabe exatamente onde se quer chegar, o processo de produção ficcional deixa de ser uma viagem de descoberta e a escritura, produto de um trajeto previsível, tende a se tornar um simples meio de se contar uma história. No caso da escritura-aventura, a história que se conta é, sobretudo, a do narrador-explorador que, perdido no escuro, tateia às cegas através de um caminho cheio de idas e vindas para, ao final, ser superado por essas veredas, já que essa viagem “ne peut-il avoir d’autre terme que l’épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable”<sup>31</sup> (SIMON, 2006, p. 1183). É a esse narrador que se refere a imagem de Órion cego<sup>32</sup>, gigante mitológico que parte em busca do sol a fim de recobrar a visão.

No prefácio de *Orion aveugle*, o escritor ressalta o incrível poder das palavras de “rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait éparé”.<sup>33</sup> (2006, p. 1182). Com isso, ele chama a atenção para a capacidade da palavra de ordenar o caos do mundo a fim de significá-

<sup>31</sup> “não pode ter outro termo senão o esgotamento do viajante explorando essa paisagem inesgotável” [tradução nossa].

<sup>32</sup> Cf. BULFINCH, 2005.

<sup>33</sup> “reaproximar e de confrontar o que, sem elas, permaneceria esparso” [tradução nossa].

lo, noção que vai ao encontro dos fundamentos fenomenológicos, para os quais a fragmentação da realidade apreendida, de certo modo, é superada através linguagem<sup>34</sup>. Essa é a luta entre a ordem e o caos, o que nos remete a uma passagem de *Histoire* (1967) em que, ao mesmo tempo em que faz o sobrinho falar sobre suas experiências de guerra, Charles se ocupa da destilação do vinho:

Mais raconte-moi encore ça. Si tu n'a pas encore arrivé à décider ce que tu allais faire là-bas essaie au moins de te rappeler non pas comment les choses se sont passées (cela tu ne le sauras jamais – du moins celles que tu a vues: pour les autres tu pourras toujours lire plus tard les livres d'Histoire) mais comment... (maintenant la seconde petite flamme bleue rose et jaune était éteinte elle aussi, le bouillonnement avait cessé: et plus de trepidations, le silence, plus rien que l'imperceptible bruissement du filet d'eau qui continuait à couler dans le bac où refroidissait lentement la deuxième bouilloire, et cette fois il retira les lunettes frottant ses yeux humides disant Tu peux les ouvrir maintenant si tu veux le soleil a tourné... Dehors les ombres commençaient à s'allonger j'entendis la dernière charrette qui s'engageait dans l'allée le gravier crissant sous ses roues ferrées l'éternel nuage de mouches tourbillonnant au-dessus des portes dans la poussière soulevée A travers les lauriers les rayons du soleil se divisaient pénétraient comme des sabres rigides blancs presque horizontaux et légèrement divergents dans le nuage immobile longtemps suspendu après qu'on avait cessé d'entendre les roues cogner et tressauter en franchissant les dalles du portail l'odeur lourde du raisin écrasé suspendu aussi dans l'air tiède se mêlant au parfum opaque des figuiers montant emplissant le soir pénétrant dans le bureau où elle luttait avec celui du vin distillé)...<sup>35</sup> (SIMON, 1967, p. 172-173).

O ato de rememorar intercalado ao cheiro e ao barulho do vinho sendo destilado faz com que se estabeleça uma relação de contiguidade entre os dois processos. Rememorar é decompor o caos das lembranças em elementos assimiláveis, organizá-las em palavras, assim como o processo de destilação envolve a separação e a condensação das substâncias voláteis

---

<sup>34</sup> Cf. XIRAU, 1941.

<sup>35</sup> Mas conte-me mais. Se você ainda não chegou a decidir o que ia fazer lá tente ao menos se recordar não como as coisas se passaram (isso você não saberá jamais, pelo menos aquelas que você viu: para as outras sempre poderá ler mais tarde os livros de História) mas como... (agora a pequena chama azul rosa e amarela também estava apagada, o borbulhar havia cessado: apenas trepidações, mais nada que o imperceptível burburinho do filete da água que continuava a correr na bacia onde resfriava lentamente a segunda chaleira, e desta vez ele retirou os óculos esfregando seus olhos úmidos dizendo Pode abri-las se quiser o sol se pôs... Lá fora as sombras começavam a se alongar eu escutei a última charrete que se engajava na alameda de cascalho rangendo sob as rodas de ferro a eterna nuvem de insetos turbilhonando acima da comporta na poeira levantada Através dos louros os raios de sol se dividiam penetrando como sabres rígidos brancos quase horizontais e ligeiramente divergentes na nuvem imóvel muito tempo suspensa depois que havia se deixado de escutar as rodas baterem e sacudirem atravessando as lajes do portal o odor pesado da uva amassada também suspenso no ar tépido se misturando com o perfume opaco das figueiras subindo invadindo a noite penetrando no escritório onde lutava com o do vinho destilado [tradução nossa].

do vinho<sup>36</sup>. Charles, como Simon, além de viticultor era escritor, ofício que envolve justamente essa luta contínua contra o caos, que, apesar de todos os esforços que se faz, sempre acaba se introduzindo na escritura, misturando-se com a ordem artificial da linguagem, assim como ocorre com o cheiro das figueiras e da uva amassada, que entra pela janela do escritório e se mistura com o odor do vinho destilado.

Em *La fiction mot à mot*, Claude Simon trata justamente dessa questão. Partindo de um comentário feito pela crítica de que *Les corps conducteurs* era descontínuo, constituído por uma série de descrições que não seguiam a lógica tradicional, Simon aborda os procedimentos por ele empregados no processo de produção ficcional a fim de demonstrar que, apesar da fragmentação, cada uma de suas obras encerra uma unidade alcançada através de uma lógica particular, que é, na verdade, a da própria linguagem.

Conforme o escritor francês, a ficção tradicional não é tão lógica quanto se costuma imaginar, pois não há nada que determine que os eventos se passem de uma dada forma e não de outra, de modo que, se o desfecho de *O vermelho e o negro* parece seguir o curso natural dos acontecimentos na visão de alguns leitores, a outros, ele é totalmente inverossímil<sup>37</sup>. Para Simon, isso prova que a “lógica” que normalmente se atribui ao romance tradicional seria determinada por elementos externos, como, por exemplo, o tempo cronológico e a lição moral que o escritor pretende difundir. Apesar de não defender a ideia de que esse tipo de romance seja ruim, o que, segundo ele, seria tão absurdo quanto afirmar que a pintura figurativa não pudesse ser boa, Simon acredita que a literatura deveria buscar a sua própria lógica, independentemente dos elementos representados.

Enquanto a lógica da pintura em si se baseia em componentes visuais (como as cores, as formas e a textura) e a da música relaciona-se a componentes sonoros (como o ritmo, a melodia, o timbre), a lógica da literatura, cuja matéria-prima é a língua, de certa forma, conjugaria as leis da pintura e da música, já que a palavra, conforme Saussure (2008) havia notado, apresenta uma dimensão sonora e uma dimensão conceitual, que, muitas vezes, é capaz de evocar imagens. Além disso, por se tratar da palavra escrita, há também a questão do elemento gráfico: no caso da literatura, as palavras não só suscitam imagens a partir de seu significado, elas também são imagens. A escritura simoniana persegue justamente essa lógica, como é possível notar pelo prefácio de *Orion aveugle*:

<sup>36</sup> RIZZON, Luiz Antenor; MENEGUZZO, Júlio. *Sistema de produção de destilado de vinho*. Disponível em: <<http://www.cnpqv.embrapa.br/publica/sprod/DestiladoVinho/destilacao.htm>> Acesso em: 02 Abr. 2012.

<sup>37</sup> Sobre essa questão, Claude Simon cita a divergência entre Henri Martineau e Émile Faguet. Para um, ao balear Mme de Rénal, Julien Sorel seguiu a ordem lógica dos fatos, para o outro, esse desfecho foi muito falso.

Chaque mot en suscite (ou en commande) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui comme un aimant, mais parfois aussi par la seule morphologie, des simples assonances qui, de même que les nécessités formelles de la syntaxe, du rythme et de la composition, se révèlent souvent aussi fécondes que ses multiples significations. (SIMON, 2006, p. 1182)<sup>38</sup>.

Nesse tipo de escritura, a ficção é engendrada pela própria palavra, cujo som, cujas imagens e, até mesmo, a morfologia gráfica “chamam” outras palavras por relações de semelhança, ocorrendo algo parecido com que se passa com os conjuntos matemáticos, em que os elementos são reunidos em um mesmo conjunto conforme compartilhem certos traços em comum. No caso de Simon, em parte por sua formação em pintura e fotografia, em parte por viver em um tempo em que o apelo imagético já era bastante forte, o elemento visual é muito importante. Seus romances são constituídos predominantemente por descrições que, embora se apresentem de maneira fragmentada, compõem uma unidade, afinal, a passagem de uma descrição para outra nunca ocorre de maneira aleatória, mas através da associação de imagens e sons.

Em *La fiction mot à mot*, Simon afirma que muitas de suas obras surgiram do simples desejo de bricolagem. *Histoire*, por exemplo, teria nascido das descrições da coleção de cartões postais de sua mãe, às quais foram sendo adicionadas outras imagens até se formar um romance. De fato, a ficção simoniana, assim como a pintura moderna, explora largamente a técnica de *assemblage* como recurso de expressão. Nela encontramos desde descrições de quadros e outros objetos de arte até descrições de fotografias publicitárias e embalagens de cigarro. Em se tratando de imagens, tudo pode se tornar matéria-prima para literatura, inclusive os resíduos. Em *La chevelure de Bérénice* (2006), texto ambientado em uma praia da Catalunha, são notáveis as descrições do capim e dos arrojos naturais do mar misturados com resíduos humanos como panelas velhas e tonéis apodrecidos, objetos semidecompostos que evocam a transitoriedade da ordem construída pelo homem em meio ao caos.

Para Simon, uma das maiores qualidades da arte da *assemblage* é justamente a sua propriedade de fazer surgir outras imagens a partir de uma figura inicial. Através da incorporação de materiais diversos como estilhaços de espelho, recortes de revistas e embalagens de produtos industriais, as obras de artistas como Robert Rauschenberg são

---

<sup>38</sup> Cada palavra suscita (ou comanda) várias outras, não somente pela força das imagens que ela atrai a si como um ímã, mas às vezes também apenas pela morfologia, simples assonâncias que, assim como as necessidades formais da sintaxe, do ritmo e da composição, revelam-se frequentemente tão fecundas quanto suas múltiplas significações [tradução nossa].

capazes de atingir uma unidade com sentidos novos e, ao mesmo tempo, de manter os sentidos associados a cada um dos elementos empregados, constituindo conjuntos que representam uma explosão de significados. O mesmo se passa com os romances de Claude Simon, inclusive no que se refere ao efeito de simultaneidade da pintura.

Embora as descrições não possam ser apreendidas simultaneamente em decorrência do próprio caráter linear da linguagem, Simon acredita que na escritura, assim como ocorre em pinturas como *O cordeiro místico*<sup>39</sup>, também é possível que a multiplicidade espaço-temporal seja abstraída e transformada em simultaneidade espacial, mas, para isso, seria necessário que se lançasse mão do recurso da repetição a fim de que os elementos já ditos se mantivessem sempre presentes na memória do leitor. De certo modo, é por isso que a ficção simoniana segue um movimento labiríntico, o narrador está sempre repassando pelos mesmos caminhos, insistindo nas mesmas imagens. Por outro lado, se essa repetição funciona como um recurso de rememoração, também contribui com a unidade da obra, e, por vezes, representa o próprio ritmo da memória, por natureza, descontínuo e labiríntico.

Tendo em vista que, ao seguir os diversos caminhos abertos pelas próprias palavras, a escritura tende a se ramificar em sentidos que não se encontram, Simon chama a atenção para a necessidade de se buscar mecanismos que dêem uma unidade à obra a fim de que as imagens não se espalhem irremediavelmente e o processo de produção literária não se torne um exercício esterilizante, como ele julga que tenha sido a escrita automática dos surrealistas. Em sua opinião, apesar da aparente descontinuidade, a escrita automática é constituída por uma série de elementos lineares comparáveis a fios de lã colorida atados na ponta. Para que a escritura se tornasse mais produtiva, seria necessário entrelaçar esses fios. É aí que entra a questão da repetição. A retomada de determinados elementos ao longo do texto seria fundamental para a constituição de pontos de referência capazes de estruturar a narrativa em uma unidade. Nesse caso, a dinâmica do texto repousaria, sobretudo, nas imagens que se multiplicam em torno desses pontos estruturantes, carregando-os de significados ao mesmo tempo em que elas próprias adquirem novos sentidos que passam a coexistir no texto ao invés de se auto-anularem. Com isso, é possível compreender o quanto a insistência de Simon na necessidade de se superar a linearidade da linguagem está relacionada ao seu esforço em explorar a metáfora ao máximo.

---

<sup>39</sup> Retábulo de Hubert e Jan Van Eyck, 1432. Obra constituída, ao todo, por vinte painéis: doze na frente e oito na parte de trás, que só se tornam visíveis quando o quadro é fechado. Nesses painéis são representadas diferentes cenas do Antigo e do Novo Testamento.

Dentre os nomes mais citados por Claude Simon em *La fiction mot à mot*, o de Michel Deguy é, sem dúvida, um dos mais importantes. Tendo em vista que o sentido etimológico de metáfora é “transporte de significado”, Simon, como Deguy, acredita que a língua seja essencialmente metafórica, uma vez que as palavras são capazes de remeter a um universo de significações, onde não há sentido primeiro e sentido figurado. Essa seria a condição primordial da linguagem, seu Éden, “não-lugar das coincidências primitivas”, onde o primeiro homem começou a nomear as coisas do mundo. Com a entrada dos seres humanos para o universo da razão e a sua “expulsão do Éden”, as palavras teriam se afastado de sua condição primordial e se tornado simples signos. A literatura, por permitir a exploração máxima do potencial significativo da linguagem, possibilitaria o restabelecimento da natureza primeva da palavra, consistindo, portanto, em uma espécie de “Éden da linguagem”, onde é dado ao homem o poder de renomear as coisas do mundo, reorganizar o caos que o cerca em uma nova ordem, que é, por natureza, fantástica.

No caso de Simon, a aparição do “fantástico” não se associa a criaturas sobrenaturais como o Horla<sup>40</sup>, de Maupassant, nem a histórias um tanto insólitas como as de Aymé, em que o tempo é manipulado através dos relógios e personagens atravessam paredes<sup>41</sup>, mas a própria capacidade da linguagem de nos fazer “vivre en plein fantastique”<sup>42</sup> (SIMON, 2006, p. 1197).

A linguagem, por ser capaz de aproximar coisas esparsas e trazer o passado para o presente da enunciação, é fantástica em si. Dentro da proposta do escritor de tornar a multiplicidade espaço-temporal em simultaneidade espacial por meio da exploração das imagens, cria-se frequentemente um efeito insólito através das metáforas e do simples movimento das descrições, que se sobrepõem umas às outras e, muitas vezes, se fundem; algo bastante semelhante ao que ocorre em *Un chien andalou*<sup>43</sup>, clássico do cinema surrealista. No filme, por analogia, a imagem da nuvem atravessando a lua se sobrepõe à do olho sendo cindido pela navalha; do mesmo modo, há a fusão entre as imagens das formigas na mão, dos pêlos axilares e do ouriço. Embora tais associações sejam possíveis pela semelhança entre as imagens, por não haver uma relação semântica imediata entre os elementos aproximados, o efeito que se cria é bastante insólito.

<sup>40</sup> Personagem de *Le Horla* (1994).

<sup>41</sup> Ver *Le décret* e *Le passe-muraille*. Ambos integram o livro *Le passe-muraille* (2006).

<sup>42</sup> “viver em pleno fantástico” [tradução nossa].

<sup>43</sup> UN CHIEN andalou. Direção: Luiz Buñuel. Roteiro: Luiz Buñuel e Salvador Dali. França, 1929. (16 min): mudo, p&b, legendado em francês.

Nas obras de Simon, esse tipo de associação é muito frequente na passagem de uma cena para outra. No caso de romances como *La route des Flandres*, por exemplo, em que o movimento das descrições representa a memória fragmentária do narrador, as imagens da guerra são interligadas às do encontro com Corinne justamente através desse tipo de associação; já em textos como *Triptyque*, a transição de uma imagem para outra, em lugar de representar a lógica da memória, reflete a pura lógica da linguagem:

Les planches de la paroi de la grange, primitivement passées au goudron sont maintenant d'un brun foncé strié de clair par les veines du bois, qui saillent en léger relief et grisâtres. Entre elles le bois est d'une matière pelucheuse, un peu comme du buvard, et que l'ongle peut rayer. Les trajets parallèles des veines ondulent à la façon d'une chevelure ou des eaux d'un fleuve, s'écartant parfois et se refermant pour enserrer un noeud, comme une île dans un courant ou un oeil. Après le bassin au pied de la cascade le cour de la rivière bordée de buissons et d'arbres décrit entre les prés deux courbes successives et opposées dessinant un S et contourne le village avant de revenir palallèlement au mur de l'église et passer sous le pont.<sup>44</sup> (SIMON, 2006, p. 746-747).

Nessa passagem em que é descrita a paisagem do campo, por analogia, opera-se uma fusão entre as imagens das estrias do madeiramento do celeiro e das curvas do rio que corta a cidade. Assim como as linhas da madeira se transformam nas ondulações da água, os nós formados por essas linhas se metamorfoseiam na bacia ao pé da cascata. Especificamente em *Triptyque*, a progressão das descrições ocorre exclusivamente através desse tipo de analogia, que, por vezes, é estabelecida com base nos sons das palavras, outras vezes, nas imagens e cheiros evocados pela linguagem. Por meio dessas aproximações entre elementos aparentemente dispersos, revelam-se relações de semelhança e de diferença entre eles, fazendo com que se produzam novos significados. No caso da passagem transcrita, é possível dizer que a associação do madeiramento do celeiro ao rio, de certo modo, adianta o desfecho trágico do romance, afinal, a criança morreu afogada justamente pelo descuido da criada, que

<sup>44</sup> As tábuas da parede do celeiro, primitivamente passadas no betume são agora de um castanho escuro com estrias claras das veias da madeira que sobressaem em ligeiro relevo e acinzentadas. Entre elas a madeira é de uma matéria aveludada, um pouco como do mata-borrão, e que a unha pode arranhar. Os trajetos paralelos das veias ondulam ao modo de uma cabeleira ou das águas de um rio, separando-se às vezes e fechando-se novamente para encerrar um nó, como uma ilha em uma fluente ou um olho. Após a bacia ao pé da cascata, o curso do rio bordado de touceiras e de árvores descreve entre os prados duas curvas sucessivas e opostas desenhando um S e contorna o vilarejo antes de tornar paralelamente ao muro da igreja e passar sob a ponte [tradução nossa].

havia deixado a menina sozinha para ir se encontrar com o amante no celeiro. É como se houvesse uma ligação misteriosa entre as coisas, fator essencial para a unidade da obra. Entretanto, como nota Dällenbach (1988), essa unidade não constitui uma forma acabada, apolínea, mas antes uma forma dionisíaca, barroca, que se constrói a cada nova leitura.

## 2.2. Escritos de bordejar

Nos poemas do ciclo de Willy Mompou<sup>45</sup> se sobressai a tensão do poeta triste e erótico entre seu permanente desejo pela poesia e as inquietações que perturbam o mundo. Ansiando pela paz inatingível do sono, seu corpo se agita nas convulsões da possessão poética e nos choques da rede elétrica da cidade, do “fio condutor de desgraças” em que seu coração repousa. No ensaio ficcionalizado *Guerra sem testemunhas* (1994), Osman Lins retoma a imagem de Willy Mompou a fim de discutir questões referentes às relações entre escritor, literatura e sociedade a partir de uma perspectiva dialética, em que sua própria voz se confunde com as de Willy Mompou e seu duplo,  $\Delta\nabla$ , figuras fictícias que encenam o diálogo entre escritor e sociedade envolvido no processo de construção literária.

Por estar situado em um contexto sócio-histórico específico, ser voltado para determinado público e difundido através do livro, objeto produzido por intermédio de diversas pessoas, o texto literário teria um caráter coletivo. Soma-se a isso o fato de que a matéria-prima da literatura é a língua, que é essencialmente social. Por outro lado, por ser expressão da sensibilidade e da experiência pessoal do escritor, que, quando está envolvido no projeto de um livro, nele coloca todo seu ser, despendendo tempo e mobilizando seus sentidos e aparato intelectual a fim de colocá-los a serviço do processo de escritura, o texto literário também teria um caráter individual. Essa tensão entre o individual e o coletivo estaria intrínseca ao fenômeno literário. Do mesmo modo que o escritor seria impensável fora da sociedade, também não existiria caso não fosse dotado de individualidade, distinguindo-se do todo social. Embora sempre estejam, de algum modo, ligados à tradição literária e difundam visões de mundo construídas a partir da interação entre indivíduo e sociedade, os grandes textos literários seriam justamente aqueles que trazem a marca pessoal do escritor, acrescentando algo novo ao que antes foi feito e iluminando a realidade sob um ângulo

---

<sup>45</sup> TAVARES, Deolindo. *Poesias*. Recife: FUNDARPE, 1988.

diferente, seja através da reformulação das convenções artísticas, seja por meio da veiculação de filosofias de mundo renovadas. É por isso que “Willy Mompou” afirma que a grande literatura se funda na “negatividade”, na dissonância; ajustar-se perfeitamente aos modelos prontos significaria negar a essência combativa da escrita, por ele definida como uma luta, não podendo, portanto, ser concebida no isolamento. Mesmo estando só o escritor jamais poderia perder de vista o aspecto social de seu ofício. É justamente aí que entraria o leitor, o grande elo entre escritor e sociedade.

Em princípio, todo texto é voltado para quem irá lê-lo. Embora o escritor não conheça seu público de antemão, ele sempre escreve a um determinado tipo de leitor, o leitor-modelo<sup>46</sup>, com quem estabelece um diálogo ao longo da obra, prevendo-o como um colaborador no processo de construção de sentido. O leitor-modelo corresponderia, portanto, à outra face da produção literária, assim como  $\Delta\nabla$  representa o duplo de Willy Mompou, é a voz “polêmica” que se entrelaça à “confessional” na composição da obra. Apesar de ser uma entidade criada com o próprio texto, no caso de livros fincados na realidade social, o leitor-modelo seria constituído a partir de questionamentos e comportamentos associados ao perfil dos possíveis leitores empíricos da obra, que, acabam desfrutando de certa margem de liberdade de interpretação textual:

$\Delta\nabla$

Tem-se o direito de supor que o texto ora iniciado só na aparência é dialógico. Sendo eu o duplo – nada mais que isto – de Willy Mompou mantendo relação semelhante à que existe entre duas faces de um cubo, opostas ou contíguas, as quais sem isto perderiam o caráter de partícipes na constituição de um corpo, parecerá incorreto fazer-lhe perguntas cujas respostas deverei conhecer de antemão. A verdade é que, escolhidos (mesmo antes de invocada, para levá-lo a termo, minha presença) tema e variantes, relacionados com aquelas invisíveis entidades às quais todo livro é dirigido, os leitores, será o texto, na medida do possível, livre e espontâneo. Ao menos tão livre e espontâneo quanto podem ser os movimentos de um pêndulo em relação ao ponto que o sustém. (LINS, 1994, p. 185-186).

Já no caso de obras de escritores “radioamadores”, que ignoram o perfil do público-alvo, preferindo o isolamento ou escrevendo para leitores de uma época futura ou de uma cultura que desconhecem, o leitor-modelo, entidade completamente desvinculada da realidade social, não representaria propriamente um diálogo entre escritor e sociedade, a não ser em aparência. Opondo-se a esse “radioamadorismo”, Osman Lins defende que o escritor deve

---

<sup>46</sup> Cf. ECO, 1994.

ocupar-se dos problemas de seu tempo e de seu país, escrevendo para o público contemporâneo e para o seu povo, sem a pretensão de que sua obra possa se tornar um clássico eterno e universal, muito porque não há clássicos eternos. A ideia de clássico estaria antes relacionada ao cânon, à atenção que a crítica e os leitores comuns dedicam à obra, sendo que o interesse por ela despertado, em parte, está relacionado às qualidades intrínsecas do texto, em parte, a questões associadas à sua divulgação e às transformações históricas, que podem vir a tornar o público mais ou menos sensível a determinadas problemáticas. Nesse ponto, não se pode prever o que será considerado clássico ou não e por quanto tempo. É por isso que “Mompou” afirma que, em literatura, a ultrapassagem das fronteiras espaciais e geográficas é acidental. Por outro lado, apesar de admitir que não há clássicos eternos, sobretudo, quando aborda a questão do livro, o escritor deixa transparecer a ideia de permanência da obra literária ao longo dos anos, o que pode parecer um paradoxo, mas que, na verdade, está relacionado à sua concepção de escritura.

Ao combater a ideia de literatura como inspiração ou como simples transcrição de experiências e conhecimentos apreendidos, Osman Lins defende a noção de que a obra literária seja um empreendimento. Embora não possa prever o futuro de seu livro, ao admitir que o texto literário é produto de muito trabalho e de planejamento, o escritor deve fugir das fórmulas fáceis, encarando o ato da escrita como uma viagem de descoberta, um ato de amor pela palavra. Nessa perspectiva, escrever implica a desconfiar da realidade aparente, a busca de um conhecimento mais aprofundado sobre o mundo, algo que só seria alcançado através da escritura, compreendida como uma luta contra o informe, um modo de conquistar novos territórios do real, organizando o caos em que o mundo se apresenta a fim de torná-lo assimilável por meio da composição e da ampliação do potencial significativo da palavra. É a essa luta contra o informe que o escritor se refere quando fala da “violência ao real”. Segundo ele, a literatura deve tratar da realidade, porém, escrever sobre o real não significa aceitá-lo, mas enfrentá-lo, impondo-lhe uma nova ordem, que é a ordem da escritura:

Pode o ficcionista servir ou enfrentar o universo. Servi-lo, implica em estudo e análise, mas repudia a imersão no âmago das coisas, apenas rondando sua intimidade e passivamente registrando a ordem que as rege; enfrentá-lo, ao contrário, se não desdenha análise e estudo, compreende uma insurreição contra o mundo e o esforço agressivo de submetê-lo a uma ordem que estabelecemos. Na violência ao real, no conflito com o real é que o revelamos. (LINS, 1994, p. 73).

As “realidades conquistadas” através do processo de escritura, ao estabelecerem uma relação dialética com a realidade sócio-histórica do leitor, possibilitam a extensão de sua compreensão sobre o mundo. Do mesmo modo, o contexto em que o leitor vive também é capaz de modificar sua compreensão sobre a obra. Como nota “Mompou”, o texto é uma “realidade viva”. Contudo, para o escritor, não se pode conquistar duas vezes o mesmo território, mesmo que esse território tenha sido uma conquista sua. Ao terminar uma obra, composição única, ele deve partir para novas explorações a fim oferecer uma contribuição efetiva à sociedade. É sobretudo a esse tipo de escritura, a que chama “bordejar”, que Osman Lins atribui o estatuto da permanência. Não por ela ser eterna, mas por desbravar a realidade, motivando novos olhares sobre o mundo, por se transformar ao longo dos anos, instigando o pensamento entre diferentes gerações de leitores.

Os “escritos de bordejar”, como a própria palavra sugere<sup>47</sup>, não seguem um caminho pré-estabelecido pelo escritor. Ao serem abertas através do “embate do homem com suas trevas” (LINS, 1994, p. 17), as vias percorridas pela escritura tendem a se libertar das relações de causalidade que normalmente regem os “escritos cursivos”, priorizando-se o discurso ao invés da fábula. Por outro lado, a ordem não está excluída desse tipo de escritura. Apesar de valorizar o imprevisível, os escritos de bordejar não desprezam o planejamento. Para Osman Lins, o sentido de composição é indispensável e o “fragmento é a última das formas de literatura” (LINS, 1994, p. 58). Tendo em vista que não escreve para si mesmo, o escritor tem o grande desafio de construir uma totalidade regida por uma lógica capaz de torná-la apreensível pelo leitor, mesmo que essa apreensão seja parcial e que o texto seja aparentemente obscuro. Embora essa “obscuridade” que envolve muitos “escritos de bordejar” seja frequentemente considerada uma forma de afastar o leitor da obra, negando-lhe a leitura corrente, tais dificuldades, segundo “Mompou”, estariam associadas ao próprio caráter experimental da escritura, que, por não oferecer soluções fáceis, exigiria um maior esforço de leitura do que os escritos que seguem caminhos já percorridos, mas, em compensação, reservaria ao leitor a grande recompensa da descoberta.

Desse modo, a resistência à interpretação apresentada pelos “escritos de bordejar” não deve ser encarada como uma negação do leitor, pelo contrário, é antes uma forma de requisitar sua participação no processo de construção de sentido, fazendo com que sua atenção seja redobrada. Conforme os últimos versos do poema de Cabral:

---

<sup>47</sup> “Bordejar: 1 int. MAR dar bordo ou bordada, ora numa ora noutra amura, quando o vento não deixa navegar a caminho ou quando se quer parar. 2 int. p. ext. MAR navegar sem rumo certo; fazer passeios por mar.” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAPHIA, 2001).

a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviente, flutual,  
açula a atenção, isca-a como o risco<sup>48</sup>.

Em literatura, a “pedra” dá maior consistência à obra, apreende a atenção do leitor através do risco do não-sentido, intima-o a decifrar o texto.

A “antiarte”, pelo contrário, já não se prestaria à comunicação humana, não seria capaz de significar o mundo, por isso teria se tornado estéril. Para o escritor, a vasta difusão desse tipo de arte na contemporaneidade refletiria a perda da capacidade do homem de estabelecer vínculos com o mundo, algo que só pode ocorrer no nível metafórico. Nesse sentido, o “ornamento”, compreendido como uma espécie de “metáfora”, desempenha um papel fundamental, pois “convocando para determinado objeto (concebido este último termo em sua máxima amplitude) sugestões que não lhe são inerentes, *tece o mundo*”. (LINS, 1994, p. 260). Nessa perspectiva, o ornamento não seria um simples acessório, mas uma necessidade humana, uma vez que é através dele que o homem supera a fragmentação da realidade aparente e se integra ao mundo. Por representar a própria revolta humana contra o não-sentido, negar o ornamento seria o mesmo que negar o homem, algo que a arte, por ser essencialmente humana, jamais poderia fazer.

Se a literatura é, por natureza, combativa, não haveria transgressão maior do que aquela de se atribuir sentido às coisas, transformar o caos em cosmo, afinal, a simples reprodução da fragmentação da realidade não poderia ser considerada uma atitude combativa, falta-lhe a “violência ao real”. Na raiz dessa transgressão a que o escritor se refere, nota-se a mesma aliança paradoxal entre o antigo e o novo mencionada por Perrone-Moisés<sup>49</sup> acerca das narrativas de *Nove, novena*, que combinam um material tradicional a procedimentos inovadores. Se, por um lado, o princípio unificador da escritura osmaniana liga-se à nostalgia da plenitude e da estabilidade, por outro, a questão da fragmentação do mundo e da dispersão no espaço-tempo se inserem na problemática do pós-modernismo. Para Osman Lins, ao escritor cabe devassar a realidade fragmentária a fim de buscar uma unidade que permita a realização do “regresso ao mundo”. Nesse ambicioso empreendimento, a escrita seria uma forma de expressão privilegiada tanto por se utilizar de instrumentos rudimentares (o lápis e o papel), constituindo-se como uma atividade antiga, artesanal, quanto pela própria natureza

<sup>48</sup> NETO, João Cabral de Melo. Catar feijão. In: *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

<sup>49</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. Prefácio da edição francesa de *Nove, novena*. Disponível em: <[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_prefacio4.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_prefacio4.htm)> Acesso em: 16 Maio. 2011.

abstrata da linguagem, capaz de superar mais facilmente o fragmentário e ir em direção ao ideal de totalidade. Apesar disso, o escritor, em seu compromisso com o contemporâneo, teria o dever de ser atual, tratando de questões relativas ao seu tempo, inclusive, das problemáticas da fragmentação e do imediatismo no mundo pós-moderno.

A esse duplo comprometimento do escritor com o antigo e o moderno associa-se o ideal de equilíbrio entre “rigor” e “vida”, “geometria” e “desordem” de que trata *Um ponto no círculo*<sup>50</sup>, narrativa em que a apreensão da natureza dual da existência pelo artista é representada através do olhar dubio de □, que capta simultaneamente a perfeição e o que há de inacabado em ∇, visitante inesperada que sob o olho de vidro, contemplador do eterno, metamorfoseia-se em Hathor<sup>51</sup>, a Grande Vaca Celeste, progenitora da criação cósmica. Sob a tristeza evocada pelos traços da mulher revela-se, assim, a alegria latente da busca do prazer, procura permanente que embala as transformações sofridas pelo homem ao longo da história, marcando o enlaçamento da dor e do júbilo nos destinos humanos. À escrita literária, síntese do homem protegida pelo ornamento, caberia revelar esse “manancial de vida” que jaz sob as horas do mesmo modo que o papiro guardado pelas areias do deserto, em seu trabalho arqueológico, traz à tona civilizações obscurecidas pelo tempo.

Ao tratar da questão do livro em *Guerra sem testemunhas*, o escritor enfatiza a ideia de que a invenção do livro teria sido uma forma encontrada pelo homem de proteger contra a passagem do tempo aquilo o que considera essencial. Nessa perspectiva, o livro seria uma espécie de síntese do homem e de sua época, um guardião do que temos de mais precioso. Para Osman Lins esse caráter sagrado estaria refletido em sua própria forma, que inclui capa, folhas de guarda, folhas de anterrosto e de rosto, limite material que o protege dos efeitos do tempo e faz com que o leitor se aproxime aos poucos do universo simbólico que abriga. Essas fronteiras seriam análogas aos degraus, muros e pórticos que demarcam templos e igrejas, locais privilegiados, envolvidos por uma aura de intemporalidade. A partir daí, é possível inferir outra grande função atribuída pelo escritor ao ornamento: além de “costurar o mundo”, os ornatos protegem o texto literário contra o domínio destruidor do tempo, distanciando-o da linguagem efêmera do cotidiano. A falta de ornamentos e de fronteiras materiais que isolem jornais e revistas do mundo seria o reflexo da própria natureza efêmera dos textos que veiculam.

Considerando-se a perenidade que o escritor confere ao livro, compreende-se melhor sua posição em relação à chamada “literatura de massa”, afinal, se o livro é capaz de

<sup>50</sup> Narrativa de *Nove, novena* (1994).

<sup>51</sup> Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982.

sobreviver ao homem, abrigando parte de sua existência e da sociedade de que faz parte, deveria ser antes encarado como um “empreendimento de descoberta” do que como um empreendimento econômico ou simples distração. Por outro lado, Osman Lins também se preocupa com a perda de espaço no mercado editorial por parte daqueles que, como ele, não consideram o livro um investimento econômico, mas que têm o direito de receber pelo seu trabalho. Atualmente, com o desenvolvimento da informática e da tecnologia de reprodução gráfica, as questões levantadas pelo escritor acerca dos direitos autorais e das relações entre o autor e a máquina editorial se tornaram ainda mais complexas.

Se a popularização das fotocopiadoras e a expansão da internet ampliaram o acesso aos textos, nem sempre os direitos autorais são respeitados, e se muitos escritores podem hoje difundir seus trabalhos sem o intermédio das editoras, nem por isso se resolve a problemática da remuneração do autor. Em contrapartida, facilita-se a divulgação e a comercialização dos livros via-internet. Além dessas mudanças trazidas pela tecnologia informática, com o e-book, modificam-se as próprias relações entre o leitor e a obra. Com a dissolução do corpo material do livro, desintegram-se as fronteiras que isolavam o texto e a reprodução dos livros perde o caráter artesanal a que Osman Lins se refere, mas barateiam-se os custos e, conseqüentemente, os preços. Por outro lado, o texto se torna menos “palpável”, perde-se a comodidade da manipulação horizontal do livro, conquista que, como nota o escritor, havia tornado as obras mais acessíveis à indagação do leitor. Em tais transformações, realmente há uma priorização da quantidade, da acessibilidade, enquanto a leitura mais reflexiva, consonante com o ritmo do texto, em seu silencioso “convite à lucidez”, fica um pouco esquecida de fato.

Quanto à questão da “literatura de massa”, é difícil dizer se ela contribui para afastar o público da chamada “literatura erudita” ou ajuda a formar futuros leitores de obras consideradas “clássicas”. O fato é que, como nota Escosteguy (2010), apesar das relações entre a “cultura de massa” e as culturas “popular” e “erudita” serem comumente concebidas como um “confronto bipolar”, há intercâmbios entre elas. As culturas hegemônicas não exercem poder absoluto sobre as outras. Tampouco a resistência às pressões da *mass media* se resume ao escritor e à “cultura erudita”; no interior das “culturas populares” também há uma forte resistência materializada pelos costumes, pela linguagem e por diversas formas de expressão artística. Embora a fragmentação seja vista frequentemente como um efeito cruel do individualismo, muitas vezes, erguem-se dela vozes autênticas que ajudam a compor grandes vozes coletivas que, ainda que não representem um coro uníssono, possibilitam uma nova abertura para o mundo. Nessa reconquista, a voz do escritor é uma daquelas que,

compondo esse coro destoante dos novos tempos, contribui com a “inversão das manivelas que comandam o mundo”.

Em sua busca por uma ficção que anuncie o surgimento de épocas mais solidárias, Osman Lins, através da nostalgia da unidade perdida, procura projetar em seus escritos a “essência” das coisas por meio de uma linguagem que funde o popular e o erudito e homogeneíze a fala das personagens a fim de transcender os diversos “eus” e atingir um “eu” coletivo, sem, contudo, excluir a variedade de caracteres. Segundo o ficcionista, com a impessoalização do “eu” decorrente dos descentramentos sucessivos que ele sofre à força de ser constantemente repetido, adentra-se em um “universo que não seria o seu, abrangido por um único ‘eu’, avassalador, imutável, que englobaria todas as presenças possíveis”. (LINS, 1994, p. 216). A partir da teoria da enunciação de Benveniste<sup>52</sup>, é possível dizer que esse universo a que o escritor se refere remete ao próprio discurso, em que o “eu” constitui apenas uma instância discursiva, uma categoria vazia que se liga a outras categorias vazias, os indicadores de dêixis que organizam as relações espaço-temporais em torno desse “eu”. Ao apropriar-se da língua, designando-se como “eu”, o locutor se afirma como sujeito, impondo o “tu” ao outro, e estabelece a sua posição no espaço e no tempo como referência do discurso.

No caso da ficção, que, como nota Iser (1997), não se trata de um discurso, mas de uma representação de discurso, o “eu” é preenchido pelo narrador e pelos personagens, que carecem de estatuto ontológico. Nas últimas produções osmanianas, em que o caráter ficcional do narrador e das personagens é evidenciado através de uma linguagem homogeneizante, o “eu” permanece, de certo modo, como uma categoria abstrata do discurso, que engloba o próprio leitor, o executante do texto<sup>53</sup>. Nessa perspectiva, o leitor também se torna um sujeito do discurso. Por outro lado, a estruturação dos indicadores dêiticos de tempo e de espaço em torno do “eu” ficcional lhe permitem também vivenciar a experiência da outridade. Apesar de não ser característica exclusiva da ficção osmaniana, essa dupla possibilidade que se abre ao leitor é intensificada pelo escritor por meio do seu procedimento.

Na visão de Osman Lins, o texto é, sobretudo, ritmo e a escritura exerce supremacia sobre a imagem, que considera “representação adversa à conquista de seu significado através da sua apreensão intelectual”. (LINS, 1994, p. 180). Em parte, também é por isso que o

---

<sup>52</sup> BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Tradução: Maria da Glória Novak; Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1988.

<sup>53</sup> Ao citar a frase de Arthur Nisin que diz ser “a obra em si mesma como uma partitura que o leitor executa”, Osman Lins afirma que, embora o texto literário seja bem mais flexível que uma partitura, ao leitor cabe executar o seu ritmo: “Sem a capacidade de, intuindo-o, entrar em consonância com o tempo, com o ritmo (ou ritmos) do texto, não lhe será possível, por mais atento e rápido que seja, penetrar em sua intimidade e sequer poderá verdadeiramente apreciá-lo”. (LINS, 1994, p. 192).

escritor demonstra certa hostilidade em relação à cultura de massa, em que há o predomínio do visual sobre o escrito. Embora muitos de seus textos tenham um forte apelo visual, – a exemplo de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, narrativa de *Nove, novena* – para o ficcionista, o que mais importa na descrição é o seu aspecto formal, o ritmo, os termos empregados, a tensão que promove. Em suas palavras, a descrição “não evoca um modelo: é o modelo, um modelo literário, como tal devendo ser considerada e aferida”. (LINS, 1994, p. 203). Dessa forma, ao leitor não caberia “dar um rosto” à personagem, mas tentar apreender o “ritmo interior” que se imprime em seu retrato.

Em literatura, “ler” seria mais importante do que “ver”. Tais concepções se ligam à própria busca do escritor por uma ficção que represente a síntese dos homens através de personagens que constituam explicitamente esboços esquemáticos. A associação das personagens a sinais gráficos em vários de seus textos, sobretudo nas narrativas de *Nove, novena*, está diretamente relacionada a isso, pois, além de contribuírem para a reafirmação do estatuto de ficcionalidade das personagens, esses sinais, associados à linguagem homogeneizante, colaboram para a “dissolução” do “eu” em um “eu” coletivo e para instauração do descentramento no discurso, que, ao transitar de um centro para outro sem que o leitor seja capaz de saber ao certo de qual ponto contempla a realidade ficcional, aproxima-se da arte medieval, anterior à descoberta da perspectiva. Para Osman Lins, a perspectiva apresenta a desvantagem do centro, da redução do espaço a algo totalmente controlável pela razão humana, excluindo-se, assim, o irracional, o desconhecido. Embora seja próprio da arte significar o mundo e a escritura represente a ordenação da realidade em uma dimensão assimilável para o homem, há sempre aquilo que escapa à razão. Nesse ponto, a arte pós-moderna estaria muito próxima da medieval, que incorpora o irracional ao invés de negá-lo. No mundo atual, como no barroco, o avanço científico não é mais capaz de dar todas as respostas necessárias às dúvidas do homem. Extrapola-se, então, o real.

### **2.3. Osman Lins e Claude Simon: a violência ao real**

Tanto em Osman Lins quanto em Claude Simon é notável a noção da literatura como luta. Nos textos de Simon, enfatiza-se a luta envolvida no processo de escritura propriamente dito, enquanto no ensaio de Osman Lins, em que se define o ofício do escritor como uma

guerra em “várias frentes”, também são abordadas questões relativas à publicação e à recepção da obra literária, compreendendo-se que, sobretudo em países como o Brasil, em que a cultura não constitui uma prioridade, a luta do escritor por seu livro não termina quando a fase da escritura é finalizada, pelo contrário, prolonga-se no esforço de fazer com que seu trabalho seja publicado e chegue ao leitor, justificativa de todo seu empenho. No caso da luta envolvida no próprio processo de escritura, para ambos os ficcionistas, trata-se do embate do escritor contra o informe, do seu compromisso de transformar o caos em cosmo, significando a realidade. Se, para Claude Simon, o sentido não preexiste à escritura a não ser na própria língua, para Osman Lins, o sentido também se relaciona às palavras. A ordem que preexiste à escritura é constituída por meio da articulação entre o mundo e a fala comum. A literatura, ao retrabalhar a linguagem, desarticula essa ordenação a fim de reformular a realidade de modos diferentes. Em entrevista concedida por Osman Lins à *Revista viver e escrever*, tais concepções são bastante claras:

O cosmos é ordenado. A narrativa, para mim, é uma cosmogonia. Eu penso assim: existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isto está ordenado, é um cosmos. Mas no momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever o seu livro, a sua narrativa, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo e do caos das palavras, que ele vai reordenar. Vai haver uma nova passagem do caos ao cosmos<sup>54</sup>.

Apesar de ser movido por certa nostalgia de plenitude e estabilidade, que são intrínsecas à cosmologia platônica, por compreender o cosmo como uma construção linguística, Osman Lins se afasta bastante da concepção platônica de que o mundo seja regido por uma ordem universal. Para ele, o cosmo não é apenas revelado pela narrativa, mas emerge dela. Com isso, o escritor brasileiro se aproxima de Claude Simon, que também vê o cosmo como uma elaboração humana. Talvez, a principal diferença entre os dois seja a de que enquanto Osman Lins conserva muito do encadeamento próprio da linguagem narrativa<sup>55</sup> em sua escritura, o ficcionista francês desarticula tão profundamente a narração a ponto de se aproximar bastante da fragmentação própria do saber científico pós-moderno, o que não quer dizer que ele negue o sentido, a unidade e a narrativa, conforme veremos no próximo capítulo.

<sup>54</sup> LINS, Osman. *Revista viver e escrever*. Porto Alegre, v. 1, 1981. Entrevista concedida a Edla Van Steen. Disponível em: <<http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

<sup>55</sup> Cf. LYOTARD, 1979.

Ao defender que a poética osmaniana fosse capaz superar a fragmentação do homem pós-moderno, traduzindo o ideal de recuperação da unidade perdida, enquanto o Novo Romance, por se identificar à fenomenologia, apenas reproduziria a fragmentação do mundo, Nitrini (1987) acaba permitindo a associação do Novo Romance à “antiarte” a que Osman Lins se refere em *Guerra sem testemunhas*. Embora Claude Simon acredite que a realidade seja destituída de sentido, em momento algum, ele nega o sentido à arte. Assim como Osman Lins, o escritor francês também se orienta pela noção de composição, buscando a unidade da obra. Em ambos ressoa o mesmo amor pela palavra. Tanto Claude Simon quanto Osman Lins encaram a escritura como uma viagem de descoberta, uma forma de significar a existência e de elevar os signos à condição de palavras. Por meio dos caminhos de sentido abertos ao longo da escritura, simbiose entre o planejamento do escritor e o inesperado, Osman Lins e Claude Simon, de modos diferentes, tentam empreender o regresso ao mundo, o combate à dissolução do homem e da realidade.

Se nos lembrarmos das reflexões de Arendt (1957) que associam a perda do mundo natural ao individualismo e à massificação, será possível contemplar melhor a importância dessa tentativa de “reconquista do mundo” empreendida por Osman Lins e Claude Simon. Segundo a filósofa política alemã, a era moderna foi marcada por uma desconfiança excessiva do homem em relação à razão e aos seus sentidos como forma de descoberta da verdade. Reconhecendo-se incapaz de se desvencilhar da própria subjetividade a fim de estabelecer um contato direto com o mundo ao seu redor, a consciência humana se voltou para si mesma a ponto de fazer com que a realidade deixasse de ser encarada como um fenômeno externo e passasse a ser concebida como um conteúdo psicológico, um amontoado de sensações fugazes. Onde quer que fosse, o homem encontrava apenas a si mesmo, condenando-se ao solipsismo, afinal, em

[...] uma sociedade de homens que, sem um mundo comum que a um só tempo os relacione e separe, ou vivem em uma separação desesperadamente solitária ou são comprimidos em uma massa. Pois uma sociedade de massas nada mais é que aquele tipo de vida organizada que automaticamente se estabelece entre seres humanos que se relacionam ainda uns aos outros, mas que perderam o mundo outrora comum a todos eles. (ARENDT, 1957, p. 126).

À primeira vista, embora a massificação possa parecer oposta ao individualismo, como nos mostra Arendt, trata-se da outra face do isolamento do homem moderno. Sem um mundo

comum capaz de despertar vínculos efetivos entre as pessoas, as relações humanas tornam-se meramente operacionais, não havendo um compartilhamento de valores entre os membros da sociedade. Perdido o mundo em que viviam, aos “degradados filhos de Eva” resta apenas seu mundo interior e um silêncio impenetrável, o que, por sua vez, acaba por ocasionar a dissolução do próprio “eu” se pensarmos na teoria benvenistiana de que o homem só se constitui como sujeito através do discurso, em oposição a um “tu”. Com isso, já não resta mais nada, a não ser o vazio. Considerando-se o pensamento arendtiano, há ainda a relação entre a perda do mundo natural e o surgimento do totalitarismo no século XX, visto que os movimentos totalitários associam-se à massificação, conforme foi brilhantemente defendido em *Origens do totalitarismo* (1989). Desse modo, o pesadelo nazista e o stalinismo, duas das faces mais cruéis do processo de atomização social decorrente do racionalismo humanista, acabam servindo como mais um alerta para a necessidade da ruptura com as “realidades privadas” a fim de se buscar uma abertura para o mundo. Em parte, a fenomenologia husserliana já caminha nessa direção.

Conforme Xirau (1941), opondo-se ao psicologismo positivista, cujo relativismo leva ao ceticismo e à dissolução radical do mundo, a filosofia fenomenológica representa uma tentativa de recuperação das estruturas ontológicas da realidade. No pensamento medieval, a combinação do logos grego e do cristianismo constituía o fundamento das convicções mais habituais. Segundo ela, o mundo é anterior e posterior ao indivíduo e, apesar de fugidia em suas manifestações externas, a realidade está solidamente ancorada em uma base eterna que culmina na unidade divina. Nessa perspectiva, o mundo é exterior à consciência, podendo por ela ser apreendido tal como é, de forma que dizer a verdade é dizer o que as coisas são de fato. A partir do Renascimento, essa ordem teria começado a mudar. A realidade deixa de ser evidente e se torna incógnita, podendo ser determinada somente após a investigação científica. Nesse caso, “la realidad se reduce a la verdad y la verdad a la consciencia” (XIRAU, 1941, p. 30), uma vez que a verdade constitui uma articulação de conceitos, que são compreendidos pelo psicologismo positivista como frutos do intelecto de quem pensa. Desse modo, a realidade se transforma em um dado psicológico subordinado à consciência individual e a fatores contingentes, como o tempo e o espaço, não havendo uma verdade válida em si. Tudo se torna relativo. O principal alvo da fenomenologia seria justamente esse relativismo. A filosofia de Husserl estaria fundada em uma distinção muito clara entre os sentidos das coisas, que fariam parte do reino das essências, e os fenômenos, por natureza, particulares e fortuitos. Embora o mundo seja fugaz e não tenha um sentido em si, o significado das palavras, que carregam as essências das coisas, são estruturas ideais,

independentes das contingências de tempo e espaço e da consciência individual apreensora. Essa noção se traduz no próprio método fenomenológico, que, a partir da descrição fiel das sensações imediatas da consciência particular, procura desvendar a estrutura das consciências em geral, verdade válida em si mesma. Com isso, opera-se uma abertura para o mundo, afinal, ainda que não possa ser apreendida sem o intermédio da consciência humana, a realidade é exterior ao homem e sua essência está na linguagem, mediadora entre o homem e o mundo. Desse modo, caminha-se do pensamento solipsista para o sentido comum que habita a língua, portadora da “realidade ideal”. Osman Lins e Claude Simon reconhecem a palavra como uma via de acesso a esse universo coletivo. Tanto é que ambos falam em restaurar a condição original da palavra, que havia sido transformada em simples signo. O ficcionista francês refere-se, inclusive, à busca pela linguagem adâmica a fim de recuperar o “Éden perdido”, esse mundo que a razão havia banido do homem.

A despeito da importância dessas questões que envolvem as concepções filosóficas associadas aos projetos literários de Osman Lins e Claude Simon, considerando-se que o principal compromisso da literatura é com a problemática estética, passemos agora à discussão da forma como ambos os escritores transpõem para ficção suas concepções de mundo e de literatura. Visto que nos deteremos nessa tarefa somente nos próximos capítulos, na análise de *Triptyque* e *Perdidos e achados*, procuraremos, por ora, apenas identificar alguns traços importantes das poéticas dos dois ficcionistas a partir das questões por eles levantadas, sobretudo, em *La fiction mot à mot* e *Guerra sem testemunhas*. Dentre esses traços, destacam-se os que se relacionam às problemáticas da unidade ficcional e da imagem.

Tanto em Osman Lins quanto em Claude Simon, notamos uma grande preocupação com a busca da unidade da obra. De certo modo, essa preocupação está ligada à ruptura que empreendem com as leis de causalidade que regem a ficção humanista, afinal, se a lógica tradicional não é mais capaz de responder aos seus anseios estéticos, faz-se necessária a construção de uma nova lógica capaz de dar um sentido de composição às produções. Para ambos os escritores, esse princípio ordenador deve ser buscado no interior da obra literária, na própria linguagem. Compreendendo-se a metáfora como “transporte de significado”, é possível dizer ser ela um dos principais fatores de ordenação nas ficções de Claude Simon e Osman Lins, pois ao estabelecer relações de identidade entre elementos aparentemente dispersos, ela unifica a escritura. Na ficção simoniana, a metáfora surge frequentemente através do deslocamento de sentidos envolvido no movimento das descrições, enquanto na ficção osmaniana, procura-se alcançar a plenitude do ornamento.

Em *Triptyque*, por exemplo, a despeito da aparente objetividade da linguagem, por meio da sobreposição das descrições operada através de conexões analógicas, vão se estabelecendo relações de identidade entre determinadas imagens, que acabam assumindo um sentido metafórico ao longo do texto. Juntas, essas imagens compõem uma rede metafórica que, gradativamente, vai se ramificando e constituindo novas metáforas. Esse é o caso da imagem do coelho escorchado sobre a mesa, que, ao ser associada a imagens como as da mulher nua sobre a cama e do moço loiro coberto de hematomas, passa a representar a própria vulnerabilidade do ser. Como no barroco, assim como nos quadros de Francis Bacon<sup>56</sup>, os destinos das personagens de *Triptyque* marcam a transformação do homem em “vianda”, a metamorfose do júbilo em dor, da vida em morte. Aos poucos, o corpo se dissocia e as paixões revelam-se passageiras. Apesar de pertencerem a três séries independentes, as personagens das três diferentes histórias têm algo em comum: todas elas estão prestes a se tornar “vianda”. O sofrimento é o que as identifica. Assim como o coelho abatido é associado à mãe que oferece o corpo para libertar o filho enredado em problemas com drogas e ao noivo espancado após envolver-se com uma garçonne na noite de núpcias, a imagem desse mesmo coelho debatendo-se, horas antes, a fim de fugir da morte é identificada à dos movimentos da criada em pleno êxtase sexual, associação que antecipa a tragédia maior do romance: o afogamento da criança em decorrência do descuido da mulher, que havia ido se encontrar com o amante. De um momento para outro, os suspiros de prazer transformam-se em soluços de culpa e de dor. Sob os encantos de Circe, ninfa mágica dos tempos, o destino humano vê-se transmutado. Problemática que também se reflete muito bem nas metáforas de *Perdidos e achados*.

Nas obras de Osman Lins, a metáfora geralmente está associada ao ornamento, recurso literário genuinamente osmaniano, que, como lembra Nitrine (1987), apesar de reforçar a plasticidade do texto, tendo sido, inclusive, transposto do universo plástico para o ficcional, não exerce uma função meramente estética, contribuindo bastante com a construção de sentidos. Em seu estudo, a autora faz uma importante distinção entre o ornamento no discurso e os ornamentos incrustados nas descrições dos objetos, das personagens e do espaço. Enquanto os últimos colaborariam, sobretudo, com a aproximação da poética osmaniana da literatura pictórica, o primeiro encarnaria a essência do ornato, favorecendo a integração do homem com o mundo e com o cosmo. É justamente a esse tipo de ornamento que Osman Lins se refere em *Guerra sem testemunhas* quando afirma que o ornato é o que “tece o mundo” e

---

<sup>56</sup> Cf. DELEUZE, 2007.

associa a perda da capacidade humana de conceber o mundo globalmente à arte do fragmento e à recusa à ornamentação nos novos tempos, noção que vai ao encontro das idéias expostas por Sedlemayr em *A revolução da arte moderna* (1960).

Para o historiador de arte austríaco, a arte moderna é marcada pelo desejo de pureza. As diferentes modalidades artísticas estariam caminhando para a total libertação de elementos e componentes das demais artes, mas, em compensação, estariam se tornando cada vez mais dependentes da geometria. Nesse contexto, o ornato, único gênero de arte que não pode chegar a ser puro, estaria fadado à extinção. Desde os tempos primitivos, o ornamento teria estado presente nos diversos modos de manifestações artísticas e, por pressupor certa ordenação das formas e do espaço, teria a capacidade de atribuir significações ao mundo e, com isso, de estabelecer uma relação de união entre o homem e as coisas. Nessa perspectiva, a recusa ao ornato representaria o próprio desprezo pelo sentido, processo que, provavelmente guarda certa relação com a negação da racionalidade propulsora das duas grandes guerras, mas que também tem uma raiz no questionamento da perspectiva tradicional através das geometrias não-euclidianas e da relatividade, que vieram a contribuir com a transformação da concepção de tempo e espaço e a modificar a relação que o homem estabelece com o mundo. Tanto é que Sedlemayr se refere à eliminação do tectônico na pintura, fenômeno que chega ao extremo em quadros em que não é possível identificar a parte de baixo e a parte de cima. A base real da terra em que o homem se sustém deixou de ser referência, acontecimento que faz transparecer a recusa da posição humana como um paradigma para arte, algo que também se reflete na arquitetura com a abolição da coluna, que teria como modelo o próprio corpo humano, a verticalidade que distingue o homem da besta, símbolo que teria começado a se constituir desde a pré-história com o menir.

Nesse sentido, é possível dizer que a “purificação” da arte a que Sedlemayr se refere envolve, sobretudo, a eliminação nas produções artísticas de tudo o que é humano. Noção que se traduziria com perfeição no ideal da “poesia pura”, que propunha a purificação da poesia de todos os elementos que não fossem essencialmente poéticos a partir de um processo de destilação da matéria literária que visa a extrair a essência da poesia, substância luminosa completamente livre das impurezas da vida prática e da linguagem trivial, algo que seria um desastre em poesia, afinal, como nota o historiador de arte austríaco, quando se passa a exercer a arte da separação deixa-se de ser poeta e torna-se crítico, considerando-se que criticar é sinônimo de diferenciar, e a crítica jamais poderia substituir a arte. Em suas palavras, “*não se faz qualquer arte quando não se quer fazer nada mais do que arte*” (1960, p. 54). É justamente por isso que Osman Lins se refere em *Guerra sem testemunhas* à

necessidade de que a literatura esteja fortemente ancorada na realidade social, de que o escritor evite o “radioamadorismo” sob o risco de forjar uma arte asséptica, destituída de vida. Conforme a teoria do poeta sórdido do poema de Bandeira<sup>57</sup>, a literatura deve ter a “marca suja da vida”, a “poesia-orvalho” fica para as meninhas. A despeito disso, o próprio Sedlemayr faz a ressalva de que na zona limítrofe entre a antiga arte criadora e a construção pura, há manifestações artísticas bastante legítimas, como as do próprio Mallarmé. É possível dizer ser esse o caso de escritores como Osman Lins e Claude Simon, que, ao mesmo tempo em que propõem uma escritura que enfatize o discurso ao invés da história e que esteja pautada em uma lógica interna, não desprezam a “marca suja da vida” referida no poema de Bandeira.

Embora Claude Simon aproxime a literatura da matemática em *La fiction mot à mot* e em *Discours de Stockolm*, em momento algum ele nega o caráter social da literatura e a capacidade da língua de referir-se a um universo exterior a ela. O próprio comprometimento de Simon com a reflexão da problemática da guerra e a vasta exploração da técnica de *assemblage* acabam proporcionando a incorporação da realidade social pela ficção simoniana, em que desde o cadáver de um cavalo<sup>58</sup> caído entre os escombros da guerra até uma simples embalagem de cigarros ou um cartaz publicitário são capazes de atingir o sublime. No caso do escritor brasileiro, apesar da busca por uma ficção que tenda para abstração a fim de representar a síntese do homem, a reflexão sobre a realidade brasileira e sobre o universo contemporâneo através da escritura também faz de Osman Lins um ficcionista “sórdido”. A poética osmaniana, assim como a simoniana, a despeito do rigor geométrico, é repleta de vida. Em parte, é nesse sentido que a escrita é traduzida em *Um ponto no círculo* como a procura pelo “equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria”. (LINS, 1994, p. 25). Desafio que, de certo modo, exige do escritor a qualidade crítica da diferenciação, mas o crítico jamais poderá sobrepassar o artista. Talvez seja por isso que Osman Lins e Claude Simon não deixam essa faceta artística de lado nem mesmo quando se propõem a discutir questões relativas à teoria da literatura. A plasticidade de textos como *Guerra sem testemunhas*, *Discours de Stockolm* e *La fiction mot à mot* refletem isso. Nesses escritos, a lucidez e a sobriedade dos críticos Osman Lins e Claude Simon somam-se à poeticidade dos artesãos das palavras, mas sem que os textos se obscureçam. Se a metáfora simoniana de Órion cego dá força à noção do processo de escritura como uma aventura de descoberta, a metáfora osmaniana do bordejar aproxima o fazer literário das explorações ultramarinas,

<sup>57</sup> BANDEIRA, Manuel. Nova poética. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

<sup>58</sup> Imagem central de *La route des Flandres* (2006).

dando concretude à concepção de escritura como uma forma de aprendizagem, um meio que permite a expansão da consciência humana em direção a novas realidades. No caso de *Guerra sem testemunhas*, ensaio ficcionalizado, também podemos afirmar que a ficcionalização envolvendo a imagem de Willy Mompou, ao encenar o caráter dialógico da escritura, enfatiza o papel do leitor como mediador entre escritor e sociedade e como co-produtor do texto. Função unificadora que, no nível textual, como já havíamos mencionado, em grande parte, é desempenhada pelos ornamentos no discurso, em seu caráter metafórico.

Como nota Nitrini (1987), na poética osmaniana, em especial nas narrativas de *Nove, novena*, os ornamentos frequentemente se aglomeram em segmentos dissertativos relativamente longos, que, embora aparentem assumir uma autonomia em relação às histórias, com elas estabelecem uma forte relação de sentido, inserindo-as em um plano de significação mais amplo. Com isso, essas passagens dissertativo-ornamentais, muitas vezes, acabam favorecendo a unidade interna do texto. Esse é o caso de *Perdidos e achados*, obra em que o ornamento revela uma relação de identidade entre os três eixos narrativos que compõem o texto. A angustiante procura de Renato pelo filho, o singular relacionamento entre Ø e Z.I. e a busca do retrato do pai empreendida pelo irmão de  $\nabla$  sintetizam-se nas representações ornamentais da constante luta dos seres contra as forças destruidoras presentes na dinâmica da vida e da precariedade do ser diante do destino. O caráter universal dos infortúnios de Renato, de Ø e do irmão de  $\nabla$  também os aproxima da voz coletiva da cidade do Recife, com suas casas e pontes erigidas através da luta contra as águas, permanente ameaça ao homem. Águas que se assemelham às referidas em *Morte e vida Severina* (2000).

Seu José, mestre carpina, diz ser preciso combater as águas da morte e da miséria, construir pontes a fim de atravessar as adversidades, mas, como nos lembra o lamento de  $\infty$ , essas mesmas pontes são rompidas com o tempo e levadas pelas cheias com parte da cidade, que tem os nomes de seus bairros (Aflitos, Afogados, Água Fria, etc) inundados sem que disso se suspeite. Ø nota que, nessa cegueira que as impede de enxergar os infortúnios que delas se acercam, as pessoas frequentemente engendram seu próprio desastre. Assim sucede com Ø, homem despojado de todos os seus bens em decorrência de seu caso com Z.I. O mesmo acontece com a criada do romance de Simon, que, desconhecendo os males que por ela esperavam, tece seu destino de “vianda”. Nas palavras de Ø, “o destino oculta suas obras, sendo quase sempre necessário, para descobri-las, varar muitas camadas da insciência” (LINS, 1994, p. 175). É exatamente isso que ele faz ao observar o crescente desespero de Renato em sua busca pelo filho. Para Ø, o conhecimento do destino humano representa um

saber que, talvez, possa ser útil ao homem, noção que se aproxima um pouco da reflexão irônica de Georges<sup>59</sup> sobre a possível utilidade da literatura.

Reconhecendo a impotência da arte diante do horror da guerra e a caminho de uma prisão alemã em um vagão de equinos, Georges, ao lembrar-se da passagem de *Odisséia* em que Circe transforma os companheiros de Ulisses em animais, afirma que, talvez, o conhecimento dos clássicos lhe tenha sido útil ao menos para saber de antemão no que iria se transformar. À parte a hostilidade ressentida de Georges em relação a tudo o que represente a tradição, sua assertiva acaba revelando a concepção da literatura como uma forma de conhecimento que, de fato, contribui com o homem na medida em que organiza o caos do mundo em uma proporção assimilável pela inteligência humana e, com isso, favorece a travessia das “camadas da insciência”. Como Simon havia observado em *Discours de Stockholm*, embora não fosse capaz de evitar a morte de uma criança na Guerra do Biafra, a arte tinha o poder de ajudar o homem a significar suas experiências e a compartilhá-las com os outros. Nessa perspectiva, a escrita literária envolve a ruptura com a incomunicabilidade e a procura pelo significado coletivo das coisas por meio da linguagem. Empreendimento que, com a perda do mundo natural a que Arendt (1957) se refere, faz-se urgente, especialmente se for considerada a deterioração do sentido humano na era “dromocrática”. Na ficção osmaniana, esse ideal da literatura de estabelecer laços entre os homens encontra uma de suas expressões mais belas em *Pentágono de Hahn* (1994), narrativa constituída através da oposição entre o intenso desejo de contato com o outro e o isolamento humano decorrente da memória parasitária, “elefante branco” que impede as pessoas de vivenciarem o presente. Para  $\Theta$ , homem retraído e “inabilidoso” com as palavras, a literatura é o único meio de transformar a experiência vivida em experiência comunicável e, com isso, de romper o exílio. Algo que só se faz possível, de fato, graças à capacidade da metáfora, e da literatura de um modo geral, de “redescrever” a realidade, revelando-a sob uma perspectiva mais ampla que a habitual.

Em *Metáfora viva* (2005), Ricoeur elabora uma teoria filosófica da metáfora através de uma trajetória que, passando pela semântica da frase, vai da palavra ao discurso, da retórica moderna à hermenêutica, e empreende uma tentativa de recuperação da referencialidade metafórica, noção que, embora já estivesse presente nos estudos de Aristóteles, havia sido perdida em decorrência do dogma estruturalista da autorreferencialidade literária.

---

<sup>59</sup> Narrador homodiegético de *La route des Flandres* (2006). O percurso de Georges, soldado da cavalaria francesa, foi baseado nas experiências do próprio Claude Simon na Segunda Guerra Mundial, quando foi capturado pelos alemães e transportado para uma prisão na Saxônia, de onde fugiu.

Se a retórica aristotélica abarcava teorias da argumentação, da elocução e da composição, a retórica moderna teria se restringido às teorias da elocução e dos tropos. Enquanto a primeira, por envolver a eloquência pública e a persuasão, vinculava-se à filosofia, que se propunha a regular os usos da palavra a fim de impedir que se afastasse da verdade, a segunda representava um simples exercício de taxionomia das figuras. Ao definir bases teóricas que permitissem a delimitação entre os usos e os abusos da retórica, o pensador grego havia extraído da lógica o conceito de verossimilhança, associando-o ao conceito retórico de persuasão. Dessa forma, o gênero de prova da eloquência passa a ser o verossímil.

Nos estudos aristotélicos, além de pertencer ao domínio da retórica, a metáfora também fazia parte da poética, cuja função não era a da persuasão, mas a da catarse. Apesar disso, as metáforas retórica e poética tinham a mesma estrutura, constituindo-se a partir da “transferência de um nome para outro”, além de serem consideradas sinônimo de *lexis*, concernindo ao plano total da expressão. Fator que levou Ricoeur a concluir que, para Aristóteles, a metáfora não era uma simples substituição de termos, mas uma transposição de sentidos que envolvia o enunciado como um todo, não apenas os nomes.

No caso da metáfora poética, na visão do filósofo francês, outro grande mérito dos estudos aristotélicos relaciona-se à questão da referencialidade. Associada à *lexis*, palavra que também se define como a composição específica da tragédia, a metáfora simultaneamente aponta para as noções de referencialidade e de autorreferencialidade, uma vez que os elementos que compõem a “*lexis* trágica” organizam-se em torno do *mythos* (enredo), que, definido como o conjunto das ações mimetizadas, refere-se ao mundo, mas também sugere uma outra realidade construída pela linguagem, afinal, na concepção aristotélica de *mimesis*, a natureza é uma referência, não uma determinação. Nesse caso, a referencialidade poética é compreendida como uma referencialidade de segunda mão na medida em que a *mimesis* aparece sempre atrelada ao *mythos*.

A definição da retórica moderna de metáfora como uma mera substituição de termos estaria relacionada, portanto, a uma má interpretação dos escritos de Aristóteles. As Principais implicações dessa nova conceituação são principalmente a tomada da palavra como o núcleo semântico da metáfora e a noção dessa figura como um adorno, que, diferentemente do adorno osmaniano, não traz nenhuma adição de sentido, podendo, inclusive ser parafraseado sem nenhuma perda.

Ligada à palavra, posteriormente, a metáfora passa a ser estudada pela semiótica como algo totalmente desvinculado da realidade extralinguística. O estudo de Ricoeur propõe justamente um modelo teórico que desassocie a metáfora da palavra, estendendo sua

abrangência para o enunciado e para discurso como um todo, e que recupere sua referencialidade, mas sem negar sua qualidade autorreferencial. Para isso, o filósofo francês recorre ao par *função identificante* e *função predicativa*, que pressupõe a noção de que todo discurso pode ser reduzido a um sujeito (real ou fictício), que permite uma identificação singular, e a um predicado, que, por atribuir qualidades e ações a determinado sujeito, teria um caráter universal, visto que ações e qualidades são universalizáveis, isto é, podem ser conferidas a indivíduos diferentes. Dessa forma, a linguagem funciona sobre uma dissimetria entre a *função identificante*, que a particulariza, e a *função predicativa*, que a universaliza.

Ricoeur ainda associa essas duas funções à *semiótica*, de cunho generalizante, e à *semântica*, de alcance singular, considerando-se que o signo linguístico tem um valor genérico, enquanto a língua em ação é particular. Dialética que, por sua vez, se associa às *relações paradigmáticas* e às *relações sintagmáticas*. A metáfora, por representar uma transposição de significados, processar-se-ia no nível sintagmático, pois só na frase é possível fazer uma distinção entre o que é dito e do que se fala. É por isso que Ricoeur fala em “enunciado metafórico” e afirma ser a metáfora um problema da *semântica* e não da *semiótica*; em suas palavras, “a frase não é um mosaico, mas um organismo”. (2005, p. 126). Apesar disso, admitindo as noções de *focus* e *frame* de Max Black, o filósofo francês afirma que, no enunciado metafórico, embora a transposição de sentidos envolva todo o enunciado, o fenômeno se focaliza em determinadas palavras, o *focus*, e o sentido denotativo permanece nas outras, o *frame*. Em Ricoeur, a distinção entre metáfora e alegoria se baseia justamente nisso, pois, enquanto a metáfora é por ele definida como um enunciado em que algumas palavras devem ser compreendidas no sentido figurado e outras, no sentido literal, a alegoria se define como um enunciado em que todas as palavras devem ser compreendidas no sentido figurado. No caso da metáfora, o significado conotativo nasceria justamente da contradição da expressão metafórica com o restante da frase, pois, desse conflito, surgiria um estranhamento que faria com que se buscasse um novo significado para o enunciado.

Outra problemática importante surgida com a associação entre a metáfora e a semântica é a da referencialidade, a “mediadora entre o homem e o homem, entre o homem e o mundo” (RICOEUR, 2005, p. 120). Se a semiótica desconhece as relações extralinguísticas, o mesmo não acontece com a semântica, que se ocupa justamente das relações entre língua e mundo. As noções de signo (compreendido através do par significante-significado) e de referência não entram em confronto, uma vez que operam em níveis diferentes: no paradigmático e no sintagmático, respectivamente. Além disso, a própria referência seria um

fenômeno dialético, pois todo discurso, ao referenciar, faz autorreferência, visto que deixa transparecer o locucionário.

Desvinculado o conceito de metáfora da palavra e recuperada a noção referência metafórica, Ricoeur passa do domínio do enunciado para o domínio do discurso, objeto da hermenêutica, pois, para ele, a abrangência da metáfora ultrapassa os limites do enunciado, atingindo a unidade global do texto, em especial do texto literário. Nessa perspectiva, o discurso, ao tomar a forma singular da obra, poderia ser considerado como uma grande metáfora. A literatura, ao mesmo tempo em que proporciona a suspensão da realidade literal, institui um novo mundo que segue uma lógica interna, mas também “redescreve” a realidade extralinguística, funcionando como um *modelo* na medida em que revela novas conexões entre as coisas. De certo modo, é por isso que, para o filósofo francês, a filosofia deve ocupar-se da metáfora. Complementando Aristóteles, para quem o poeta é aquele que “percebe o semelhante”, Ricoeur afirma, inclusive, que “perceber, contemplar, ver o semelhante, tal é, no poeta é claro, mas também no filósofo, o lance de gênio da metáfora que reunirá a poética à ontologia”. (p. 49).

De fato, Claude Simon e Osman Lins reconhecem a literatura como um meio de indagação sobre o ser, uma forma de integrar o homem ao mundo e de erigir pontes entre as subjetividades. Em ambos, o trabalho artesanal com a linguagem e o cuidado com a unidade de composição só vem a atender a preocupação com a abordagem dos grandes dramas existenciais da humanidade. Embora o caráter experimental de suas escrituras possa parecer formalismo à primeira vista, na verdade, ele faz parte da própria concepção de escritura-aventura ou de escrito de bordejar. Trata-se de um modo de evitar a repetição de formas já consagradas pela ficção tradicional e, com isso, de desautomatizar a leitura, desalojar o leitor de suas práticas linguísticas habituais, obrigando-o a repensar sua maneira de ver o mundo. É justamente esse o significado da “metáfora viva” de que trata Ricoeur. As “metáforas vivas”, ao serem incorporadas à linguagem comum, sedimentam-se e morrem. É possível dizer que o mesmo acontece com as formas literárias, que, para sobreviverem ao longo dos anos, precisam sempre ser revitalizadas. E o segredo da vitalidade é a criação. Contudo, a renovação artística não representa o total desprezo pela tradição, pois como nota Frye:

Ter originalidade não pode tornar o artista não convencional; arrasta-o mais longe na convenção, em obediência à lei da própria arte, que procura constantemente reformular-se a partir de suas próprias profundidades e opera por meio de seus gênios em prol da metamorfose, assim como opera por meio de talentos menores em prol da mudança. (FRYE, 1973, p. 134).

Se, para Osman Lins<sup>60</sup>, a arte ocidental, sobretudo, a de linhagem racionalista, é tão pouco estimulante porque carece de mistério e de imaginação, o barroco e a arte medieval constituem uma grande fonte de inspiração. Do mesmo modo, Claude Simon, ao recusar os padrões estéticos do romance humanista, busca uma aproximação com artistas contemporâneos com traços barroquizantes e primitivistas, como Robert Rauschenberg e Jean Dubuffet. A despeito da influência da *arte bruta*<sup>61</sup> e do ideal de total ruptura com a tradição artística, em *Cultura asfixiante* (1971), o próprio Dubuffet admite a impossibilidade de se atingir o grau zero da cultura, que, para ele, seria antes uma aspiração, uma tendência, visto que o pensamento ocidental já está bastante condicionado pela tradição. No fundo, a grande crítica do artista plástico francês direciona-se ao estrangulamento do impulso de criação do homem em decorrência do excesso de informação e da imposição de modelos estéticos. Ao preconizar a *arte bruta*, Dubuffet parece ambicionar o resgate de uma arte mais espontânea e democrática, que possa ser produzida por todos e que permita incorporar os mais diversos materiais, como o alcatrão, a terra e o carvão.

Em Claude Simon, as influências de Dubuffet e Rauschenberg são notadas, sobretudo, na diversidade de materiais empregados. No caso da literatura, que trabalha essencialmente com a linguagem, essa variedade de materiais é utilizada na construção das descrições. De fato, a ficção simoniana parece ser feita de terra, escombros, recortes de revistas e jornais e de embalagens de produtos industrializados, entre outros. Elementos que dão tamanha materialidade ao texto, que ele parece se corporificar, tornando-se acessível aos sentidos do leitor, que quase pode tocá-lo.

Em *Metáfora viva*, ao abordar a questão da visualidade da metáfora, e do texto literário como um todo, Ricoeur<sup>62</sup> chama a atenção para o aspecto sensitivo envolvido na literatura. A linguagem poética apresentaria certa “materialidade” decorrente da fusão entre sentido e sentidos, algo que já não ocorreria na linguagem habitual, que, pelo caráter arbitrário e convencional do signo, proporcionaria maior liberdade do significado em relação aos elementos sensoriais. Na literatura, essa fusão entre sentido e sentidos não seria apenas uma

<sup>60</sup> Cf. entrevista concedida por Osman Lins à *Revista Viver e Escrever*, 1981.

<sup>61</sup> Por *arte bruta*, Dubuffet compreende as produções não-profissionais, fora dos padrões estéticos convencionais e que, sem pretensões artísticas, têm como propósito primordial servir como um meio de expressão, comunicar os sentimentos. A *arte bruta* é aquela que ignora que é arte, como a arte produzida nos presídios e manicômios. A fim de pesquisá-la e divulgá-la, Dubuffet havia criado a *Compagnie de l'art brut*, que chegou, inclusive, a organizar uma exposição com trabalhos de presidiários, pacientes psiquiátricos e médiuns. Atualmente, parte desses trabalhos está disponível no sítio eletrônico da *Collection de l'art brut Lausanne*, onde também encontramos informações sobre a *arte bruta*: <http://www.artbrut.ch/fr>.

<sup>62</sup> No desenvolvimento de sua teoria sobre a imagem metafórica, Ricoeur se baseia sobretudo em M. B. Hester, que retoma a noção de “ver como”, de L. Wittgenstein.

fusão entre o som e o significado, mas, sobretudo, entre o significado e as imagens evocadas pela linguagem. Contudo, essa evocação de imagens não se daria de maneira aleatória, pois essas imagens estariam implicadas na própria língua. Nessa perspectiva, o papel do poeta é semelhante ao do “artesão que suscita e modela o imaginário pelo simples jogo da linguagem”. (RICOEUR, 2005, p. 323).

No caso da metáfora, o imaginário se realizaria através do “ver como”, fenômeno definido por Ricoeur como “a relação intuitiva que mantém juntos o sentido e a imagem” (p. 324). Desse ângulo, interpretar uma metáfora significa enumerar os elementos que fazem com que o *veículo* seja “visto como” o *conteúdo*. Desse modo, embora o tempo não seja um mendigo, representá-lo dessa forma é “vê-lo como” tal. Ao leitor cabe estabelecer as relações entre o tempo e o mendigo. Estendendo essa concepção de “ver como” para toda a literatura, no caso, para ficção, mais especificamente, é possível dizer que, apesar de serem feitos apenas de palavras, as personagens e o mundo ficcional podem ser “vistos como” se fossem mais do que “modelos esquemáticos”. Talvez, seja por isso que as obras de Claude Simon sejam capazes de se aproximar tanto da visualidade. O mesmo acontece com vários textos de Osman Lins, a despeito de sua visão de que, em literatura, “ler” seja mais importante do que “ver” e de que as artes literárias sejam superiores às visuais, noções que provavelmente se associam à ideia de que o visual implica a passividade. Tanto é que, em *Guerra sem testemunhas*, o escritor diz ser a imagem adversa à apreensão intelectual do sentido, o que nem sempre é real.

Nas imagens literárias, por exemplo, o imaginário se desprende da própria linguagem e, como nota Ricoeur a respeito da metáfora, o “ver como” se constitui como *experiência* e como *ato*, pois, ao mesmo tempo em que o fluxo de imagens é apreendido pela intuição, escapando de qualquer controle voluntário (ou se vê ou não se vê), a compreensão, por exigir uma ordenação desse fluxo de imagens, constitui-se como um ato. Se pensarmos na ficção como um todo, o “ver como” também envolve a apreensão intuitiva das imagens das personagens e do espaço e a compreensão do “ritmo interior das personagens” a que Osman Lins havia se referido. Já no caso das artes visuais ou das imagens da *mass media*, apesar de haver uma apreensão mais rápida do que na escrita, a compreensão e a reflexão sobre o que se vê também não está excluída. O problema da sociedade de massa não são as imagens, nem mesmo o excesso delas, mas a forma como é administrado esse excesso. Se, por um lado, esse bombardeio de informações visuais é capaz de paralisar o pensamento, gerando passividade, por outro, ele pode ser encarado como um convite à reflexão, as imagens também são uma grande fonte de conhecimento caso se saiba delas se servir. É possível que o excesso de leituras sem reflexão seja tão esterilizante quanto a passividade diante da TV.

É justamente como forma de resistência contra essa irreflexão diante do excesso de informações que a ficção simoniana agrega uma série de imagens mediáticas, que, através de um processo de “redescritção”, acabam contribuindo para descondicionar nossa percepção da realidade. Nesse sentido, é possível dizer que o fluxo canceroso de imagens dos romances de Simon incorpora os excessos e a fragmentação dos novos tempos a fim de problematizar a sociedade contemporânea. Em *La route des Flandres* (2006), por exemplo, Corinne costumava copiar o modelo de vida que via nas revistas de moda, em cujas fotografias, a fim de se vender produtos femininos, figuravam apenas fragmentos de mulheres, jamais mulheres completas. Essa “mutilação” do corpo feminino na sociedade de massa estabelece certa relação com a fórmula “ils ont numéroté mes abattis”<sup>63</sup>, que, repetida várias vezes ao longo da obra, remete à própria condição dos prisioneiros de guerra, que, por sua vez, é identificada ao suplício de Cristo<sup>64</sup>. A imagem de Corinne equilibrando-se sobre saltos que contrariam a natureza plantígrada do homem ilustra bem essa associação entre os modismos e o martírio do corpo.

Por outro lado, na escritura simoniana, o apelo ao visual também visa a contribuir com o efeito de simultaneidade das obras a fim de aproximá-las da pintura, além de representar a percepção fragmentária que o homem tem da realidade, sobretudo, em sociedades “dromocráticas”, em que não há tempo para a assimilação desse bombardeio de informações a que estamos expostos. Ao combinar a simultaneidade pictural com a linearidade da escrita, Simon consegue criar “quadros móveis”. Nesses quadros, ao mesmo tempo em que são estabelecidas simultaneamente diversas relações de sentido entre seus componentes, através do movimento linear da escritura, ocorre a modificação da configuração dessas relações, que vão se expandindo ao longo do texto em uma vasta rede de sentidos. Ao contar com a repetição como um meio de avivar a memória do leitor a fim de criar esse efeito de simultaneidade móvel nessa encruzilhada de significados, Simon também parece supor

que le lecteur a la mémoire longue, car certains rapprochements se font à grande distance; qu’il ait l’esprit mobile, car la possibilité offerte au récit de changer

<sup>63</sup> Literalmente: “eles enumeraram meus abatis”. A palavra “abatis” refere-se comumente tanto a um tipo de obstáculo de guerra feito com árvores abatidas quanto a miúdos de aves. No sentido figurado, a expressão francesa “numéroter ses abattis” significa que se está prestes a se engajar em uma atividade perigosa.

<sup>64</sup> Cf. Salmo 21, visão profética dos sofrimentos de Cristo: “Transpassaram minhas mãos e meus pés: poderia contar todos os meus ossos.” (BÍBLIA SAGRADA, 1998, p. 671). Em *La route des Flandres*, há uma passagem em que a alusão ao Salmo bíblico é mais clara: “comme les têtes des clous enfoncés dans mes paumes pensant Ils ont compté tous les os.” (SIMON, 2006, p. 375). Tradução: “como as cabeças dos pregos afundadas em minhas palmas pensando Eles contaram todos os meus ossos.”

d'orientation à chaque carrefour le dote d'un très faible coefficient de prévisibilité [...]. (DÄLLENBACH, 1998, p. 43)<sup>65</sup>.

Desse modo, é possível dizer que a escritura simoniana, com todo o seu apelo ao visual, exige do leitor uma postura bastante ativa, completamente diferente da que a *mass media* costuma cobrar das pessoas.

Na ficção osmaniana, a exploração da imagem também procura aproximar a escrita da visualidade, mas, sobretudo, da arte medieval, em seu caráter aperspectivo. Com isso, o principal intuito do escritor é atingir uma voz coletiva que represente a síntese do homem, mas sem cair na completa abstração. Equilíbrio atingido através da incorporação da problemática social e da manutenção de certa particularidade das personagens, algo que se evidencia na própria identificação das vozes, seja através de sinais gráficos, seja através de nomes.

No caso da maioria das narrativas de *Nove, novena*, é possível dizer que o procedimento empregado pelo escritor a fim de abolir a perspectiva constitui-se, basicamente, de uma combinação entre o multiperspectivismo, responsável pelo descentramento do texto, e a homogeneização da linguagem, que “dissolve” os diversos “eus” que compõem a narrativa em um “eu” coletivo. Na escritura osmaniana, esse dialogismo entre o universal e o particular também se reflete no ornamento, que, como vimos, tem a função de inserir as narrativas em um plano universalizante. Mas apesar dessa busca por uma forma que represente o equilíbrio entre o universalismo e o particularismo, não se atinge uma estabilidade efetiva, afinal, quando Osman Lins fala em síntese dos homens, ele, na verdade, está falando das grandes angústias humanas e dessa inquietação que move o ser e que se reproduz no plano particular. Desse modo, a estabilidade atingida se restringiria ao equilíbrio da forma.

Talvez seja por isso que, ao se referir a *Avalovara*, Osman Lins compara sua estrutura a uma “jaula dentro da qual se movem animais selvagens”<sup>66</sup>. Analogia, que, inclusive, pode ser estendida para as narrativas de *Nove, novena*. Já no caso da ficção simoniana, é possível dizer que os “animais selvagens” e as “grades” também estão lá, mas os movimentos desses “animais” arrastam as “grades” junto com eles, pressupondo uma completa indissociabilidade entre a estrutura e o fundo, enquanto na ficção osmaniana, ainda se conserva certa dualidade

<sup>65</sup> que o leitor tem a memória longa, pois certas aproximações se fazem à grande distância, que ele tenha o espírito móvel, pois a possibilidade oferecida à narrativa de mudar de orientação a cada encruzilhada a dota de um coeficiente muito fraco de previsibilidade [tradução nossa].

<sup>66</sup> Cf. entrevista concedida por Osman Lins à *Revista Viver e Escrever*, 1981.

expressa nesse conflito entre a substância móvel do texto e sua estrutura estável. Desse ângulo, estabelecendo-se um paralelo entre as concepções literárias de ambos os escritores e o barroco, a perspectiva do ficcionista brasileiro parece aproximar-se bastante da dualidade barroca, enquanto a do ficcionista francês é muito compatível com o permanente movimento que marca o universo barroco.

## CAPÍTULO III

### *PERDIDOS E ACHADOS E TRIPTYQUE: A QUEDA*

La vie, ça toujours finit mal.

Marcel Aymé

#### 3.1. O lúdico

Nas aulas de catecismo, Lambert, companheiro de infância do narrador de *Histoire*, alterava os cantos latinos através de jogos de palavras<sup>67</sup> que revelavam sentidos trocistas e maliciosos. “Kyrie eleïsson” se tornava, então, “dans le caleçon”, “toto pour cum spiritu tuo”, “bonne biroute” e “introïbo ad altare Dei”, “en trou si beau adultère est béni”. Ao lembrar-se disso ao despertar, por meio dessa mesma magia do verbo, capaz de converter as orações matinais de “purification quotidienne” em “putrification quotidienne”, o ex-colega de turma de Lambert subverte a própria brincadeira do amigo, supondo algo como “Introïbo in lavabo”, jogo em que o ritual diário da toalete se transforma em um ritual sagrado entrecortado por trechos de orações misturados com palavras profanas, como “latrine”, “garce” e “pénis”. Se a torneira e a pia se metamorfoseiam no cajado e na rocha de Moisés, o lavabo se torna um imenso deserto e as águas que correm pela tubulação viram o rio Jordão encanado e tarifado em metros cúbicos. Desprotegido, saído do ventre da noite com o cordão umbilical (o barbante do pijama) ainda pendente, o narrador, fantasma inglorioso do gênero humano, busca proteção nessas mesmas águas que outrora aplacaram a sede da multidão que seguia o profeta hebreu, mas a água, assim como a vida, foge pelo ralo, escorrendo da concha de suas mãos: “coupe enchantée se vidant au fur et à mesure qu’on l’emplit”<sup>68</sup> (SIMON, 1967, p. 44). Compreendido nesse segundo sentido, o jogo passa a desempenhar a mesma função transgressora que Ávila (2012) atribui ao jogo barroco. Segundo o pesquisador brasileiro, diferentemente do que muitas vezes se pensa, no barroco, o lúdico geralmente não tem apenas uma finalidade estética, voltada para fruição, visto que também assume um papel altamente

<sup>67</sup> Cf. SIMON, 1967, p. 43. Traduzindo: “dentro do calção” corresponde a “Kyrie eleïsson”, “boa piroca”, a “toto pour cum spiritu tuo”, e “em buraco tão belo o adultério é benigno”, a “introïbo ad altare Dei”.

<sup>68</sup> “cálice encantado esvaziando-se à proporção que o enchemos” [tradução nossa].

subversivo, mas não se trata de uma subversão comum, como a de Lambert, pois se associa ao próprio fenômeno do *estranhamento* proporcionado pelo adensamento da linguagem. Nessa perspectiva, a literatura barroca, rica em recursos expressivos como metáforas, anagramas e palíndromos, favoreceria ainda mais a ruptura que a arte literária empreende com as representações convencionais da realidade e a emergência de uma nova percepção do mundo. No caso de escritores como Claude Simon e Osman Lins, é lícito dizer que, além de tudo isso, o lúdico, por vezes, acaba resgatando o universo mágico que, esquecido pela tradição realista, havia se restringido à cultura popular e às cantigas e parlendas infantis.

No quinto sermão dos desvelos de Xavier acordado, Pe. Antônio Vieira (1959) apresenta uma concepção bastante ambígua do jogo. Se a vida humana é constituída basicamente de tempo e daquilo que se faz com ele, o jogo, não por acaso chamado de passatempo, representaria a perda do que se tem de mais sagrado. Nisso consistiria a insanidade dos ludos, que teriam criado os jogos de cartas a fim de buscar um consolo para fome ao invés remediá-la, e a sabedoria dos gregos, que teriam inventado as competições esportivas para manter a saúde e a força do corpo, bens importantes em atividades como a guerra e a agricultura. Por outro lado, se a vida é marcada por transformações que se refletem tanto na natureza quanto nos destinos humanos, o mundo seria um jogo de Deus. Nas palavras de Pe. Antônio Vieira, “a mesa deste jogo é toda a redondeza da Terra”<sup>69</sup>, e nessa mesa “não têm preferência de lugar os que nela jogam, tendo tanto direito a perder ou ganhar nela os reis como os vassallos, os grandes como os pequenos, os ricos como os pobres, e os senhores como os escravos”<sup>70</sup>. Nesse sentido, o jogo consiste no próprio fundamento da criação divina, cuja essência é a mudança. Talvez seja por isso que Vieira afirma que Deus compunha tudo jogando. O mesmo acontece na literatura, que se funda justamente no lúdico, no encanto transfigurador contido no jogo do amigo de Lambert. Não é por acaso que Osman Lins e Claude Simon associam a escritura à cosmogonia.

No caso de *Perdidos e achados* e *Triptyque*, a questão com que o leitor se depara é bastante parecida com a problemática abordada no sermão. Assim como o homem é submetido ao jogo de Deus, os destinos das personagens de ambos os textos seguem o jogo implacável da narrativa. Mas, ao contrário do discurso de Vieira, que apresenta certa abertura para a possibilidade de salvação através das boas ações, em *Triptyque e Perdidos e achados*, reflete-se a noção do sofrimento como algo aleatório, que faz parte da própria condição do ser instituída a partir do pecado original. No final de *Perdidos e achados*, inclusive, Renato

---

<sup>69</sup> VIEIRA, 1959, p. 270.

<sup>70</sup> Ibid.

refere-se às legiões e aos “coros invisíveis que perseguem ou seguem todo ser humano”<sup>71</sup> após o “desembarque” do primeiro casal na terra. Já em *Triptyque*, embora não haja alusões explícitas à exclusão do Éden, como repara Duncan (2006), a noção da queda é onipresente, desenvolvendo-se por meio de diferentes acepções da palavra, que se reflete em imagens como as da queda d’água, do mergulho dos garotos no rio, da chuva, da decadência da viúva do barão e da degradação do palhaço, entre outras. Além disso, na primeira das três séries que integram a obra, a cidade campestre, com sua natureza exuberante, parece reconstruir o ideal de paraíso perdido. Porém, a constante presença da “Morte”, escorchando o coelho ou ceifando trigo, representa a ameaça a esse Éden, terrível presságio concretizado no afogamento da criança.

De certo modo, nos textos de Osman Lins e de Simon, essa noção de impossibilidade de salvação divina pode ser associada ao forte sentimento de impotência ligado ao conceito de história-natureza referido por Benjamin (1984). Ao opor o drama barroco à tragédia grega, o pensador alemão havia destacado que a poesia trágica se baseava na ideia de sacrifício. Mas, diferentemente do sacrifício barroco, o trágico seria, ao mesmo tempo, inaugural e terminal, pois, para a coletividade, a morte do herói assinalaria o fim de uma era antiga e a promessa de novos tempos. Nessa perspectiva, o final trágico teria um duplo sentido: “anular o velho direito dos deuses olímpicos, e sacrificar o herói, precursor de uma humanidade futura, ao deus desconhecido”<sup>72</sup>. No caso do drama barroco, o sacrifício seria coletivo, tendo sido instaurado após o pecado original, que sela o início da humanidade decaída. No universo barroco, a morte não é um castigo individual decorrente de erros morais, mas uma expiação coletiva, uma “expressão da sujeição da vida culpada à lei da vida natural”<sup>73</sup>. É por isso que Benjamin afirma ser o drama barroco uma tragédia de destino. No drama barroco alemão, pela forte influência do luteranismo, que renuncia às boas obras, abandonando a alma à incerta graça da fé, a desesperança em relação à salvação divina seria ainda mais intensa do que nos dramas católicos, já marcados pela incerteza advinda da concepção de história-natureza. Do mesmo modo, é possível que o contexto vivido pelos autores de *Triptyque* e *Perdidos e achados* também tenha certa relação com a forma como a problemática do destino se reflete nessas obras.

Para Claude Simon, homem profundamente marcado pela guerra, a vida, compreendida como uma permanente luta contra a morte e contra a completa dissociação do

---

<sup>71</sup> LINS, 1994, p. 200.

<sup>72</sup> BENJAMIN, 1984, p. 130

<sup>73</sup> Ibid., p. 154.

mundo, assemelha-se à guerra total. A ela, todos estão submetidos e fazer a história, a sua história, é “pas s’y résigner: l’endurer”<sup>74</sup> (SIMON, 1958, p. 28). A vida, como a guerra, deve ser suportada com bravura, o que não impede que, no final das contas, tudo se dissipe completamente, afinal, conforme diz a epígrafe que, emprestada de Rilke, introduz *Histoire* (1967): “Cela nous submerge. Nous l’organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l’organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux”.<sup>75</sup> A dessacralização do mundo e o forte sentimento de insegurança associado à guerra dificilmente poderiam deixar espaço para a esperança de salvação. Nesse tipo de contexto, a percepção do destino como uma força cega deve ser avassaladora.

Quanto a Osman Lins, escritor intensamente envolvido com a realidade brasileira, as questões da desigualdade social e do subdesenvolvimento parecem ser determinantes. Em um país como o Brasil, as instituições sociais estão engessadas a tal ponto que, para o pobre, muitas vezes, a existência é percebida como obra de um de destino penoso e inexorável. Noção que encontra uma de suas expressões mais pungentes no percurso de Joana Carolina, que, projetado contra as estrelas, exprime a luta de uma mulher com o universo opressor em que vive. Apesar disso, *Retábulo de Santa Joana Carolina* ainda aponta para uma possibilidade de transcendência em direção a um plano de salvação, ao menos na espiritualidade, algo que já não ocorre em *Perdidos e achados*, em que não se vislumbra essa abertura à esfera espiritual. Nas passagens ornamentais correspondentes à fala de Renato, toda a trajetória da vida na terra é marcada pela luta contra a morte. Nesse sentido, a metáfora da praia, espaço intermediário entre a terra e o mar, representa a própria existência, permanentemente invadida, ameaçada pela morte. A associação dos destinos humanos aos dos seres que precederam o homem no mundo insere a história em uma cadeia contínua que não acaba com a morte do indivíduo ou até mesmo da espécie. Desde o início dos tempos, a terra teria sido palco do mesmo espetáculo repetitivo da guerra pela sobrevivência. O mesmo se processa na história, inclusive, na história de Recife, cidade construída através da luta de diversas gerações contra as águas. Desse ângulo, o processo histórico, em seu aspecto cíclico, repetitivo, assemelha-se à natureza. Ideia que também está bastante presente na ficção simoniana. Em *Le Palace* (2006), por exemplo, é notável a noção de que as revoluções<sup>76</sup>

<sup>74</sup> “a ela não se resignar, suportá-la” [tradução nossa].

<sup>75</sup> “Isso nos submerge, nós o organizamos. Isso cai em pedaços. Nós organizamos de novo e caímos nós mesmos em pedaços.” [tradução nossa].

<sup>76</sup> A epígrafe que introduz o romance *Le palace* consiste, inclusive, na definição da palavra “revolução” segundo o dicionário *Larousse*: “Révolution: Mouvement d’un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points”. Traduzindo: “Revolução: Movimento de um móvel que, percorrendo uma curva fechada, repassa sucessivamente pelos mesmos pontos”.

surgidas ao longo do tempo não constituam propriamente transformações, mas apenas deslocamentos nos núcleos de poder, processando-se do mesmo modo que se dá a redecoração de uma casa. Não por acaso, durante a Guerra Civil Espanhola, ao ocupar o luxuoso hotel *Le palace*, a primeira providência tomada pelos comunistas teria sido a de substituir seus móveis de luxo por outros de segunda mão. A maior expressão de que a “nova decoração” não iria fazer muita diferença está na imagem dos anarquistas mortos caídos ao longo dos muros da cidade (e esses homens calçavam espadrilhos...).

De certa forma, apesar de ser linear, ao ser concebida de modo cíclico como a natureza, a história acaba atingindo uma circularidade próxima à do tempo mítico. Conforme Benjamin (1984), o barroco compreendia o mundo como um enorme palco, onde se repetia sucessivamente o mesmo espetáculo doloroso do grande drama humano. Diferentemente da noção medieval da morte como um repouso, no universo barroco, não se concebe um fim, uma vez que a morte é incorporada pelo movimento contínuo da vida. O mesmo se passa nos romances de Simon, que, inclusive, negam seu caráter estático, pois, a partir do momento em que a morte implica a transmutação da matéria animal em matéria mineral, ela também é movimento, e mais do que isso: o movimento da morte alimenta o da vida, afinal, ao ser reabsorvida pela terra, a morte se converte em vida.

Essa perspectiva em que a existência é concebida como um verdadeiro *theatrum mundi*, onde se desenrolam continuamente os mesmos dramas e as mesmas paixões, envolve a possibilidade de constituição de uma espécie de irmandade entre as diferentes gerações. Se o homem de hoje é animado por sentimentos semelhantes aos do homem de ontem e está destinado a infortúnios parecidos, de algum modo, são explicadas as razões que permitem ao pai ver-se no filho ou, até mesmo, a forte identificação de nossa época com o barroco. Na ficção simoniana constituída “à base de vécu”<sup>77</sup>, a ligação entre a problemática familiar e a construção identitária associa-se justamente a isso. Em *La route des Flandres* (2006), por exemplo, a obsessão de Georges por de Reixach, antepassado comum entre ele e o comandante de seu regimento, o outro de Reixach, representa uma tentativa de reconstrução da identidade, que havia se perdido entre os escombros da guerra. Algo semelhante se passa em *Perdidos e achados*, em que a “caça” do irmão de  $\nabla$  ao retrato do pai também reflete essa busca identitária. Em parte, essa transformação da aventura humana em uma só história também abre possibilidade para o estabelecimento de laços entre as pessoas. O reconhecimento de sua própria vulnerabilidade no outro, de certo modo, permite a comunhão

---

<sup>77</sup> Ficção “à base do vivido”, forma como Simon costumava definir romances escritos a partir das memórias pessoais.

entre os seres, a constituição de relações de identidade, assim como acontece no final de *Perdidos e achados*, em que o grupo de banhistas, representação da comunidade, reconhece na perda da criança as suas próprias perdas e ergue suas vozes em um coro lutuoso que, de alguma forma, supera a fragmentação da narrativa ao sintetizar a temática do destino contida nas três diferentes histórias que compõem o texto. Nesse sentido, é possível dizer que essa voz coletiva que aparece no final de *Perdidos e achados* se aproxima bastante do coro barroco, que, segundo Benjamin (1984), é essencialmente diferente do coro da tragédia, constituindo-se como uma lamentação lutuosa em que ressoa a dor primordial.

No caso do coro trágico, já não haveria sofrimento, ele estaria acima de qualquer lamentação, sua função seria restaurar “as ruínas do diálogo trágico, numa construção linguística sólida, aquém e além do conflito” (BENJAMIN, 1984, p. 145). Com isso, ao contrário de sua reelaboração barroca, o coro da tragédia imporia limites à emoção, o que não acontece em *Perdidos e achados*, em que o coro faz com que a emoção atinja seu ápice através da condensação da dor primordial antes dispersa nas histórias que constituem o texto. De fato, o grande ponto de contato entre os três eixos narrativos de *Perdidos e achados* associa-se às perdas decorrentes da própria condição humana. Tanto o eixo central da busca de Renato pelo filho quanto os eixos secundários da procura do irmão de  $\nabla$  pelo retrato do pai e do caso de  $\emptyset$  com Z. I. são marcados pelo cumprimento do “devir-vianda” a que Deleuze (2007) se refere.

Algo parecido se processa em *Triptyque*, quadro descritivo composto por três diferentes séries de imagens correspondentes a três histórias distintas que se imbricam através de um jogo complexo de associações de cores, formas e sons, que acabam revelando um plano profundo de identidade de sentido entre as imagens descritas. Aparentemente, as histórias que formam esse tríptico não têm nada em comum. A primeira série, associada à paisagem campestre e às pinturas de Jean Dubuffet, corresponde à história do afogamento da criança, a segunda série, ligada ao espaço urbano e ao quadros de Paul Delvaux, integra a história das núpcias que acabam mal e a terceira série, que se passa em um balneário e que foi inspirada nos quadros de Francis Bacon, consiste na história da mãe que busca proteção para o filho, preso por envolvimento com drogas. Mas, apesar da aparente ausência de identidade entre os acontecimentos, neles ressoa a mesma dor primordial e todos eles marcam a metamorfose do homem em “vianda” assim como nas pinturas de Bacon, cujas figuras ensanguentadas exprimem a própria vulnerabilidade do homem, que o torna semelhante aos animais. A “vianda” é a representação do padecimento a que todo ser vivo está exposto, “não é a carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva”

(DELEUZE, 2007, p. 31). A profunda sensibilização do pintor irlandês com as imagens de abatedouro, por ele associadas à crucificação, estaria intimamente ligada a isso, para ele, todos somos carcaças em potência. Em *Triptyque*, a frequente ligação da imagem do coelho escorchado com a da mulher nua sobre a cama representa bem essa relação entre o homem que sofre e a vianda. Embora seu nome não seja referido, é possível identificar essa mulher à Corinne, personagem de *La route des Flandres* e *Histoire*, viúva do barão de Reixach, encarnação da mulher desejável, objeto de fetiche masculino. Contudo, em *Triptyque*, seu corpo “aux formes encore belles”<sup>78</sup>, contrastando com “la peau abîmée par l’usage excessif des fards et les chairs amollies”<sup>79</sup>, já apresenta os sinais do envelhecimento e, portanto, da morte. Terrível realidade que transparece no comentário maldoso do cínico Lambert, político influente para quem, em vão, ela havia entregado seu corpo em troca da possível libertação do filho: “Ce que vous pouviez être fraîche. Franchement vous étiez éblouissante. Vous étiez...”<sup>80</sup>. Assim como Corinne, Lambert é um velho conhecido dos leitores de Simon. Companheiro de infância do narrador de *Histoire*, o primo de Corinne, ele parece se vingar da indiferença com que havia sido tratado quando a conheceu: “Vous rappelez-vous ce jour où vous êtes rentrée avec ce cartable à musique et où vous n’avez même pas voulu me régarder? Je parie que vous n’auriez même pas cru qu’un jour vous viendrez me supplier”<sup>81</sup>.

Na incerteza da libertação do filho, durante todo o romance, a mulher permanece na mesma posição de expectativa. Seu corpo “désarticulé, comme s’il s’était écrasé sur le lit au terme d’une chute de plusieurs étages”<sup>82</sup>, retoma a imagem do painel central de *Três estudos para uma crucificação*, que remete claramente à vianda. No tríptico, a figura encolhida em postura fetal parece retorcer-se de dor. Suas pernas dobradas, ligeiramente levantadas, constituem uma posição bastante comum nos quadros de Bacon, em que frequentemente a carne adormecida aparenta escorrer do osso da perna erguida, lembrando a definição de Deleuze (2007) de vianda como um estado em que a carne e os ossos, ao invés de se comporem estruturalmente, confrontam-se localmente. Fenômeno que, de certa forma, envolve a revelação da face cadavérica da morte sob a pele, representação bastante comum na estética barroca, em que, como Rousset (1985) havia ressaltado, a morte apresenta-se em andamento dada a forte consciência da passagem do tempo e da impotência humana diante do

<sup>78</sup> SIMON, 2006, p. 762. “às formas ainda belas” [tradução nossa].

<sup>79</sup> Ibid. “a pele destruída pelo uso excessivo de maquiagens e as carnes amolecidas” [tradução nossa].

<sup>80</sup> Ibid., p. 772. “Você podia ser fresca. Francamente você era deslumbrante. Você era...” [tradução nossa].

<sup>81</sup> Ibid. “Lembra-se do dia em que você entrou com aquela maleta de música e em que não quis nem mesmo me olhar? Eu apostei que você não teria acreditado que um dia viria me suplicar” [tradução nossa].

<sup>82</sup> Ibid., p. 762. “desarticulado, como se ele tivesse se esmagado na cama ao termo de uma queda de vários andares” [tradução nossa].

destino. A relação entre as produções do pintor irlandês e o suplício barroco é verdadeiramente notável.



Figura 1: *Três estudos para uma crucificação*, Francis Bacon, 1962.

Em *Perdidos e achados*, não há ligação direta com as pinturas de Bacon, nem com a imagem da vianda, mas a forma como o texto é capaz de “varar as camadas da insciência” e penetrar no cerne da condição humana, expondo nossas fragilidades, de algum modo, traz à tona essa problemática da vianda, que, por sua vez, envolve a questão da indistinção entre os vivos feitos de carne. Assim como os seres da praia, divididos entre os “dentes sôfregos” dos ceifadores do mar e os “bicos agudos” das aves costeiras, o homem se vê cercado tanto pelas adversidades próprias de sua natureza mortal, quanto pelos percalços do meio social. Pressão que se amplifica dependendo da condição econômica que se tem. De um modo geral, a pobreza torna o homem mais vulnerável por desnudá-lo, aprisioná-lo no reino da necessidade. Em *Perdidos e achados*, a imagem da luta do povo do Recife contra as águas relaciona-se a isso. No Brasil, a alta incidência de pobreza no norte e nordeste reflete o que Ribemboim (2009) chama de “neocolonialismo interno”, processo em que regiões hegemônicas impõem à periferia uma relação tipicamente neocolonial, pautada na importação de matéria-prima e mão-de-obra barata e na exportação de produtos acabados a preços altos. Mecanismo que promove a transferência dos recursos das regiões pobres para os centros econômicos. Consonante com os problemas locais, a metáfora dos mariscos vivendo sob a ameaça permanente dos predadores da água e da terra remete à própria condição do Recife,

cidade construída através da disputa contra as águas, combate que, por um lado, representa a resistência da periferia contra a miséria decorrente da estrutura nacional pernicioso, por outro, a luta humana contra a imersão na indiferenciação do caos, conforme sugere a imagem da cheia destruindo as pontes do Recife, levando-as junto com homens, animais e destroços de casas:

Para fugir de ser peixe, sobre os deltas vamos construindo, de cimento, de aço, de madeira, um sistema de pontes: Maurício de Nassau, Santa Isabel, Velha, Giratória, Buarque de Macedo, do Pina, do Limoeiro, Derby, Madalena, Lasserre, Torre, Caxangá, as dez sobre o canal e tantas outras sem nome nem duração, rompidas pelo tempo, levadas pelas cheias, juntamente com árvores e bichos, portas e móveis, telhados e defuntos, pedaços de nós todos. (LINS, 1994, p. 197).

Em *Triptyque*, há algo semelhante. Na primeira série da obra, após o afogamento da criança em um fim de tarde, pela primeira vez, surge a imagem da noite:

Il n'y a plus ni bois, ni hameau, ni champs, ni prés: tout est indifféremment noyé dans la nuit opaque comme accumulée au fond de la vallée entre les pentes abruptes. [...] La terre, le monde tout entier, semblent englutis sous une couche d'encre épaisse, palpable, dont on peut sentir le contact, comme liquides, sur les globes des yeux, le visage, les membres mêmes. Dans les ténèbres pressées, le chuintement égal et continu de la cascade invisible répercutée par les invisibles falaises de rochers et les flancs de la vallée semble lui-mêmes comme une concrétisation sonore du silence, du temps sans dimensions.<sup>83</sup> (SIMON, 2006, p. 871-872).

A fusão do espaço em uma massa indistinta, compacta, reporta ao caos inicial, quando a palavra de Deus ainda não havia criado a luz, nem separado a terra do firmamento, dando forma ao mundo. Mais adiante, o surgimento de pequenas luzes dançantes nas trevas remete às pessoas procurando a criança. Seus apelos abafados pelo som da cascata assinalam a inutilidade dessa busca, que, ao ser relacionada à crepitação de insetos no cio, evoca a

---

<sup>83</sup> Não há mais nem bosque, nem povoado, nem campos, nem prados: tudo está indiferentemente submerso na noite opaca como acumulada no fundo do vale entre as encostas abruptas. [...] A terra, o mundo inteiro, parecem tragados sob uma camada espessa de tinta, palpável, cujo contato é possível sentir, como líquidos, sobre os globos dos olhos, o rosto, os próprios membros. Nas trevas comprimidas, o chiado inalterado e contínuo da cascata invisível repercutida pelos invisíveis penhascos de rochedos e os flancos do vale parecem eles mesmos uma concretização sonora do silêncio, do tempo sem dimensão [tradução nossa].

tentativa humana de atribuir sentido à realidade e de afirmar sua pertença ao mundo através do contato com o outro, mesmo que seja o contato efêmero da cópula dos insetos:

Les petites lumières qui dansent çà et là vont et viennent, se rapprochent, se séparent de nouveau, comme des lucioles, dérisoires au sein des ténèbres, de même que les appels, les voix aussitôt engluties sous le monotone fracas de la cascade et l'assourdissant grésillement des insectes en rut: les signaux obstins, inlassablement relancés dans la paisible nuit d'août par centaines de pattes rigides crissant avec frénésie sur les abdomens cuirassés, appelant sans trêves à d'aveugles, impérieux et éphémères accouplements.<sup>84</sup> (SIMON, 2006, p. 872).

A frequência das imagens dos atos sexuais na primeira e na segunda série de *Triptyque* liga-se justamente a isso. No romance, o sexo associa-se claramente à noção da queda, constituindo-se como uma força incontrolável causadora de sofrimento, um reflexo do esvaziamento das relações humanas no mundo decaído, em que, na busca desesperada pelo contato com o outro, são produzidos verdadeiros desastres. Se, na primeira série do tríptico, a sexualidade surge como a desencadeadora do afogamento da criança, que havia sido abandonada pela criada e, posteriormente, pelos garotos, os *voyeurs*, na segunda série da obra, uma aventura sexual do noivo destrói a noite de núpcias. Ademais, como nota Duncan (2006), na série do balneário, reflete-se a noção de que, em meio à completa decadência, até mesmo o sexo corrompido perde seus poderes, não servindo mais como um meio de barganha da mulher, de modo que a mãe que oferece seu corpo na esperança de que o político intervenha por seu filho não obtenha nada em troca.

Assim como o sexo, a cultura de massa, que é incorporada pelo texto através da parodização, também parece preencher essa ausência de contato humano no mundo decaído. A metamorfose das histórias da segunda e da terceira séries do tríptico em filmes estereotipados, recheados de fórmulas comumente empregadas no cinema policial ou em produções lacrimosas, traz à tona essa questão. Os uivos e gritos selvagens lançados pelo público quando, durante a sessão, o projetor quebrava revela um misto de desumanização e de anseio de sonho, de humanidade, o que, talvez, esteja relacionado à nossa sede de sentido a

---

<sup>84</sup> As pequenas luzes que dançam aqui e ali vão e vem, aproximam-se, separam-se novamente, como lucíolas, derrisórias no seio das trevas, assim como os apelos, tão logo tragados sob o monótono fragor da cascata e a ensurdecadora crepitação dos insetos no cio: os sinais obstinados, incansavelmente relançados na tranquila noite de agosto por centenas de patas rígidas rangendo freneticamente sobre os abdomens encouraçados, chamando sem tréguas às cegas, imperiosos e efêmeros acoplamentos [tradução nossa].

que Wim Wenders se refere em *Janela da alma*<sup>85</sup>. Se, na realidade contemporânea, a explosão de imagens descontextualizadas que nos rodeiam não se prestam a comunicar algo, mas, sobretudo, a vender algo, as histórias continuam a servir como um refúgio, um meio de superação da ausência de significação da existência, visto que sua estrutura e o simples ato de narrar têm como princípio comunicar, fazer sentido. Daí a sensação de reconforto experimentada por crianças e adultos ao ouvir histórias. Prazer que, de certo modo, também pode ser proporcionado pelo cinema, que tem, inclusive, o mérito da acessibilidade.

Conforme destaca Jean Cocteau na abertura de *Le testament d'Orphée*<sup>86</sup>: “le privilège du cinématographe, c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve, et de montrer en outre, avec la rigueur du réalisme, les fantasmes de l'irréalité. Bref, c'est un admirable véhicule de poésie”<sup>87</sup>. É justamente essa a magia que nos transmite cenas como aquela em que Cocteau recompõe, pétala por pétala, a flor de hibisco, metáfora da existência do poeta, especialista em “finixologia”, a ciência de morrer repetidas vezes para poder renascer. Contudo, como Wim Wenders havia mencionado, em grande parte, o encanto do cinema e das histórias, de um modo geral, está no quanto suas imagens são capazes de nos fazer sonhar outras imagens. De algum modo, os “fantasmas da irreabilidade” referidos por Cocteau estão ligados a isso, a esse poder do cinematógrafo de suscitar a reflexão e a imaginação. Prática não muito favorecida por filmes estereotipados, produzidos para serem assimilados de maneira rápida e fácil, o que explica o caráter “claustrofóbico” notado pelo cineasta alemão na maioria das produções contemporâneas, que, geralmente, não deixam espaço entre uma tomada e outra, de modo que o espectador não tenha onde inserir seus próprios sonhos e conjecturas. Possivelmente, é esse tipo de filme que entretém o ruidoso público descrito em *Triptyque*. Por outro lado, a distração encontrada pelos meninos excluídos da sessão aproxima-se bastante da experiência mágica proporcionada pelas histórias. À porta do cinema improvisado no celeiro, dois desses garotos, na desesperança de assistirem ao filme, criam juntos histórias a partir das figuras dos cartazes colados na entrada. Comunhão que, de alguma forma, assemelha-se à sugerida pela imagem das pequenas luzes dançantes nas proximidades do rio, o que nos leva à noção da possibilidade de que, mesmo em meio à desumanização e à indiferença, diante dos infortúnios, os homens ainda sejam capazes de

<sup>85</sup> JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção de Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002. DVD (73min), son., color.

<sup>86</sup> LE TESTAMENT d'Orphée. Direção e roteiro: Jean Cocteau. França: Janus, 1961. DVD (77 min), áudio em francês, legendas em português, preto e branco.

<sup>87</sup> “O grande privilégio do cinematógrafo é que ele permite a um grande número de pessoas sonharem juntas o mesmo sonho, além de mostrar com o rigor do realismo os fantasmas da irreabilidade. Em suma, é um admirável veículo de poesia” [tradução nossa].

estabelecer laços autênticos de solidariedade. Apesar disso, a comunidade da primeira série de *Triptyque* não consegue atingir a “união de uma única voz” de *Perdidos e achados*. Entranhadas nas trevas, as pequenas luzes do tríptico parecem procurar-se, aproximando-se e distanciando-se em um ir e vir oscilante. Em *Perdidos e achados*, há o coro, que reflete a busca do escritor brasileiro por uma ficção que anuncie o nascimento de tempos mais solidários, em que as múltiplas vozes da comunidade se fundem em uma só, assim como no canto dos loucos de *Sorôco, sua mãe, sua filha*<sup>88</sup>, “chirimía” desarrazoada formada pelas “diversidades desta vida”, síntese do homem. Mas, antes mesmo da introdução do coro no texto, através do aperspectivismo, a narrativa já tende para a dissolução dos diferentes “eus” que a compõem em um “eu” coletivo.

Como vimos no capítulo anterior, a instituição desse aperspectivismo se dá por meio de um conjunto de procedimentos especificamente osmanianos que consistem, basicamente, no descentramento do discurso combinado à linguagem homogeneizante, além do emprego de sinais gráficos, que despersonalizam as personagens, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, servem para identificá-las, diferenciá-las. A despeito do ideal de transcendência do “eu” individual, o próprio Osman Lins havia mencionado a necessidade de manter-se a variedade de caracteres. A eliminação de qualquer marca de individualidade entre as personagens, assim como acontece em *Os confundidos*, representa um processo de perda identitária, não de integração. Ao contrário de *Pentágono de Hahn* e *Retábulo de Santa Joana Carolina*, textos constituídos por micronarrativas relativamente autônomas ordenadas ao redor das figuras centrais de Hahn e Joana Carolina, *Perdidos e achados* organiza-se em torno do espaço da praia, onde se desenrola a busca de Renato pelo filho e, supostamente, a concomitante narração dessa busca.

Conforme Genette (1979) havia ressaltado, as narrativas são duplamente temporais, sendo formadas pelo tempo da história, que é a temporalidade da coisa contada, e do discurso, o presente da escritura, que toma de empréstimo a duração da leitura, isto é, o espaço de tempo que o leitor leva para atravessar o texto, como se ele fosse um caminho. Daí a indissociabilidade entre tempo e espaço e a noção de que, em literatura, tudo é espaço-tempo, até mesmo as personagens, que também são percorridas pelo leitor, uma vez que integram o universo ficcional. Em *Cabeças compostas* (2000), Ferreira, inclusive, ressaltou a importância que Osman Lins atribuía ao espaço e tratou da questão da espacialização das personagens femininas em *Avalovara*. É lícito afirmar que essas questões relacionam-se diretamente com o

---

<sup>88</sup> Cf. ROSA, 1969.

propósito do escritor de reafirmar o estatuto ficcional do discurso literário. De algum modo, a posição de destaque assumida pela descrição na ficção osmaniana também se liga a isso, afinal, as descrições têm um papel fundamental na ambientação<sup>89</sup>. O mesmo pode se dizer do descritivismo dos novos romancistas, igualmente tributários da ficção moderna. Em *Discours de Stockolm* (2006), ao abordar a problemática da descrição, Claude Simon a definiu como um “cavalo de tróia” no romance moderno, pois, se antes ela era subordinada à narração, surgindo, sobretudo, no início da obra e na apresentação das personagens, gradativamente, ela foi ocupando um espaço cada vez maior a ponto de praticamente “expulsar” a narração. Fenômeno por ele associado à progressiva valorização do discurso em relação à história e à tentativa de ruptura com a ficção tradicional por meio de suas próprias bases.

Se a descrição era comumente tida como um recurso realista, para escritores como Claude Simon, que a exacerba, ela é um meio de revelar o universo mágico que habita a realidade comum, assim como faz a arte cinematográfica, conforme a afirmação supramencionada de Cocteau. Nesse sentido, talvez, a busca da aproximação dos novos romancistas com o cinema esteja ligada a isso, a essa possibilidade de revelar o “irreal” mediante o rigor realístico das imagens. Embora persiga um maior equilíbrio entre descrição e narração e defenda a superioridade da literatura em relação às artes visuais, Osman Lins também extrai o fantástico do próprio realismo erigido, em grande parte, através do poder criador contido nas descrições. Assim se passa em *Perdidos e achados*, em que, de repente, do espaço familiar da praia, surgem monstros pré-diluvianos evocados no discurso de Renato, cuja crescente angústia decorrente da perda do filho é traduzida por meio do ornamento. Sob o olhar do ciclista que atravessa a narrativa, unificam-se os elementos constituintes do espaço, que incorpora três faixas: de um lado, o mar, ameaçador, do outro, a cidade, com seus carros e consulados, representações do poder, e no centro, a praia, povoada por vendedores ambulantes e banhistas, que, de algum modo, também integram o espaço, e é justamente desse espaço que vêm as vozes que relatam os acontecimentos. No caso da narrativa central, do afogamento da criança, supõe-se que a narração é contemporânea dos fatos, assim como no romance de Júlia Marquês Enone, o que, conforme havia reparado a própria voz ficcional de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), ressalta a ficcionalidade do texto, que, através da alternância de passagens dialogais com passagens narrativas, consegue atingir uma carga de dramaticidade bastante intensa e, à primeira vista, provocar a ilusão de que os eventos estejam

---

<sup>89</sup> Em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), o escritor define ambientação como o conjunto de procedimentos empregados pelo romancista a fim provocar no leitor a noção de espaço. Pela própria distinção que faz ao longo do livro entre ambientação “franca”, “dissimulada” e “reflexa”, percebemos que esse conjunto de procedimentos a que Osman Lins se refere envolve, sobretudo, procedimentos descritivos.

se desenrolando diante de nossos olhos, assim como no teatro. Artifício que se põe a nu nas próprias passagens narrativas, afinal, no drama, seria desnecessária a descrição do espaço e das ações representadas. Seguindo a estrutura tripla do texto, são três as vozes que compõem a narrativa central: as de  $\emptyset$  e  $\nabla$ , narradores homodiegéticos, que descrevem a angústia de Renato sob um ponto de vista externalizado, e a de Renato, narrador autodiegético, que descreve sua angústia de modo internalizado, através do ornamento. Contudo, o olhar de  $\nabla$  parece diferenciar-se bastante da perspectiva apresentada por  $\emptyset$ : enquanto o foco de interesse da primeira se divide entre o drama de Renato e a reação de  $\emptyset$  e dos outros em relação a esse drama, a atenção do segundo permanece sempre em Renato.

Difere-se também a natureza das duas narrativas que se acoplam à história central. Na descrição dos acontecimentos que se desenrolam na praia, por associação,  $\emptyset$  e  $\nabla$  entretecem a narração de outros acontecimentos, que constituem narrativas independentes ligadas, respectivamente, às noções de “perda” e de “busca”. Ambas as histórias, constituídas a partir das lembranças de  $\emptyset$  e de  $\nabla$ , reportam a eventos supostamente anteriores à narração. No caso da narrativa de  $\emptyset$ , em que o narrador autodiegético relata as perdas decorrentes do romance com Z.I., ressalta-se a precariedade humana diante do destino implacável, o modo como o homem, muitas vezes, tece seus próprios infortúnios sem disso se dar conta. Já na narrativa de  $\nabla$ , em que a narradora homodiegética expõe a longa jornada do irmão mais novo em busca do retrato do pai, que havia morrido antes que nascesse, enfatiza-se a inútil luta do ser contra o destino, a necessidade humana de fixação da substância transitória da vida. A narrativa central, por sua vez, incorpora ambas as temáticas. Como já vimos, em parte, essa relação de identidade é revelada pelo coro, em parte, pelos ornamentos. Assim como as ondas do mar invadem a praia e as narrativas de  $\emptyset$  e  $\nabla$  irrompem na história central, por três vezes, o texto é ocupado por ornamentos ligados ao embate contra a morte empreendido pelos seres marinhos. Ao entrar no mar, onde a vida se originou, Renato é “invadido” pelas águas, iniciando uma viagem de retorno às origens. A partir desse momento, seu discurso é tomado pelos ornamentos, que, ao reconstituírem a evolução da vida na terra, parecem tentar povoar o grande vazio deixado pela ausência do filho. Vácuo semelhante ao que havia no mundo antes do surgimento da vida, quando o planeta era apenas um vasto deserto. Da praia ao portão de casa, da “explosão cambriana”<sup>90</sup> ao aparecimento do homem, Renato procura pelo filho e esse longo percurso é marcado pela intensa oscilação entre a esperança e o desengano, entre o

---

<sup>90</sup> O Cambriano é conhecido como um período em que, em um tempo relativamente curto, surgiram praticamente todas as linhagens de filos hoje existentes. Daí a noção de “explosão cambriana”, que marca uma verdadeira “explosão de vida” no planeta. Não por acaso, Renato inicia sua viagem de retorno às origens a partir do Cambriano.

surgimento de uma nova espécie e sua extinção. Assim como as ondas do mar, seu desespero vai e vem. Nesse sentido, é possível dizer que as passagens ornamentais descrevem os avanços e recuos da angústia de Renato, movimento que se reflete no próprio título da obra. Por outro lado, considerando-se o modo como os ornamentos sintetizam as noções de perda e de busca que orientam todo o texto, é possível dizer que eles também podem ser considerados uma espécie de *mise en abîme*, caso particular de autotextualidade. A partir da concepção de autotextualidade como intertextualidade interna, isto é, como a relação de um texto consigo mesmo, Dällenbach (1979) afirma que a autotextualidade pode ser compreendida como uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa toda ou em parte sob uma dimensão literal (nível do discurso) ou referencial (nível da história). No caso da reduplicação integral, na dimensão referencial, processa-se a *mise en abîme*, já no caso da reduplicação parcial, nas dimensões literal e referencial, processam-se, respectivamente, a autocitação e a variante. Noções que são sintetizadas pelo crítico suíço através do seguinte esquema (1979, p. 53):

Dimensão desdobramento	Literal	referencial
integral	_____	Resumo ou “mise en abîme”
parcial	Autocitação	variante

EXEMPLOS: A representação de Fedra em *Curée* de Zola ou as gravuras rupestres em *La mise en scène* de C. Ollier.

EXEMPLOS: Determinada repetição literal em Zola, Th. Mann ou Ricardou.

EXEMPLOS: Os desdobramentos de *Madame Bovary* ou a estrutura por séries do *Projet pour une révolution à New York* de A. Robbe-Grillet.

Caracterizada pela repetição de expressões, enunciados ou estruturas linguísticas, a autocitação é bastante frequente nas obras de Claude Simon, sendo normalmente empregadas como um mecanismo de coesão, dificilmente assumindo uma função meramente reiterativa, uma vez que, na ficção simoniana, as repetições quase sempre vêm acompanhadas de

acréscimo de sentido. Nessa perspectiva, a redundância também colabora com a elevação do potencial significativo da linguagem, a exemplo da já mencionada fórmula de *La route des Flandres* “ils ont numéroté mes abattis”, que, ao ser deslocada da realidade da guerra para o universo das revistas femininas, de alguma forma, passa a questionar a reificação da mulher na sociedade de massas.

Já a variante é um tipo especial de similitude. Conforme Ricardou (1974), a similitude pode unir conjuntos diversos de duas maneiras: por meio da “macrossimilitude”, quando a analogia entre os dois conjuntos é majoritária, ou por meio da “microsimilitude”, quando a analogia entre os dois conjuntos é minoritária. No primeiro caso, em que se destacam as *diferenças*, engendram-se as *variantes*, enquanto no segundo caso, em que se destacam as *semelhanças*, engendram-se as *similantes*. Desse modo, é possível definir as *similantes* como a recorrência de certos eventos e situações. No caso dos desdobramentos de *Madame Bovary* (1976), o envolvimento de Ema Bovary com Léon seria melhor enquadrado como uma *similante* de sua aventura com Rodolfo. Nesse contexto, além de contribuir com o desfecho dramático do romance, a repetição engloba a monotonia da existência da heroína, que na conjuntura asfixiante em que vive, acaba repetindo as mesmas alternativas de fuga da insipidez do dia a dia. Já as *variantes* caracterizam-se pelo emparelhamento de diferentes versões de uma mesma história.

Em *Nove, novena*, por exemplo, o *Conto barroco ou unidade tripartita* constitui-se basicamente através da sobreposição de três variantes que giram em torno de uma encomenda de assassinato. Trata-se de três possíveis trajetos desenrolados em espaços diferentes (nas cidades barrocas de Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes) e com desfechos diferentes, mas que seguem uma sequência semelhante, envolvem as mesmas personagens e são narrados sob o ponto de vista do matador. A passagem do primeiro encontro com a negra, ex-amante de José Gervásio (a “caça”) e cúmplice do carrasco, também é comum às três versões. De um modo geral, com a relativização dos eventos, a variante serve para reafirmar o caráter ficcional das obras. No *Conto barroco ou unidade tripartita*, essa relativização, ao ser enfatizada pela presença da conjunção alternativa “ou”, acaba sendo intensificada. É como se os acontecimentos pudessem se passar tanto de um modo quanto de outro, afinal, o valor do texto não repousa sobre sua fábula, mas sobre a forma como ele é construído, sobre o poder sugestivo da linguagem. Na cena em que o narrador deita-se com a negra, ponto crucial da narrativa, é notável a maneira como o conflito entre as personagens emerge do espaço, do jogo de claro e escuro, da oposição entre as baratas e os ratos que atravessam a voz ressentida da mulher e as borboletas espetadas no quadro, que, assim como os jambos descorados e as

roupas da criança morta, remetem ao cheiro do amor em decomposição exalado pelo corpo da negra, ao odor de flores podres que se desprende de seu leito, misturando-se com o cheiro de mofo da casa. Restos de humanidade que procuram envolver a alma do matador, arrancá-lo de sua isenção de carrasco, enredando-o em uma teia de remorso e nostalgia contra a qual é preciso imunizar-se a fim de evitar a intromissão do humano com sua “ética reticente”. Para isso, é necessário relativizar os fatos, algo só possível através do jogo linguístico, que permite renomear as coisas, chamar alimentos de jacarés, lacraias, mães e flores, e “devorar menininhos” dizendo serem eles escorpiões.

Nesse sentido, no conto, a posição do matador, que caça sua presa, é associada ao próprio ofício do escritor-artesão, que persegue a fixação do humano, mas sem se deixar aprisionar por ele a ponto de perder de vista o rigor geométrico, o sangue frio do executante, o que nos faz lembrar da observação de Autran Dourado (2009) do quanto é difícil para um escritor criar uma boa metáfora. O ficcionista mineiro conta, inclusive, que tinha um amigo, também escritor, que dizia que havia aprendido a construir metáforas observando seu gato caçar passarinhos no jardim. O felino passava horas parado, apenas observando, quando surgia a oportunidade, lançava-se sobre a presa, apreendendo-a no ar. Assim procede o ficcionista, capturando “borboletas” no voo, fixando-as cuidadosamente no papel a fim de montar sua própria “coleção de lepidópteros”, que embora sejam frágeis e pareçam prestes a se dissolverem, de algum modo, ainda guardam sob suas asas o ímpeto do voo, bem como os documentos de família que Georges, narrador de *La route des Flandres*, certa vez, havia visto:

Et lui semblait voir les feuillets, les paperasses jaunies [...] sillages de débris surnageants, morceaux, parchemins semblables à fragments d'épiderme tels qu'on les touchant il lui semblait toucher au même moment – un peu racornis, un peu desséchés comme ces mains tavelées des vieillards, légères, fragiles et immatérielles, prêtes, semble-t-il, à se briser et tomber en cendres lorsqu'on les saisit, mais néanmoins vivantes – par-delà les années, le temps supprimé, comme l'épiderme même des ambitions, des rêves, des vanités, des fútiles et impérissables passions [...].<sup>91</sup> (SIMON, 2006, p. 228-229).

---

<sup>91</sup> E parecia-lhe ver as folhas, papéis amarelados [...] rastos de detritos sobrenadados, pedaços, pergaminhos semelhantes a fragmentos de epiderme, como se as tocando parecia-lhe tocar ao mesmo tempo – um pouco encarquilhado, um pouco ressecado como essas mãos mosqueadas dos velhos, leves, frágeis e imateriais, prontas, aparentemente, a se quebrarem e desfazerem em cinzas quando as prendemos, mas apesar disso vivas – através dos anos, o tempo suprimido, como a própria epiderme das ambições, dos sonhos, das vaidades, das fúteis e imperecíveis paixões [...] [tradução nossa].

As variantes podem ainda representar o questionamento de verdades absolutas por meio da relativização da perspectiva, seja através da narração de uma mesma história ou de um mesmo evento por diferentes narradores, seja através da recorrência de uma mesma cena narrada a partir de velocidades e enquadramentos diversos, assim como acontece em *La jalousie* (1957), por exemplo, em que o episódio do esmagamento da centopeia é frequentemente retomado, ora de modo breve, ora de modo desacelerado, ora focalizando as reações de A..., ora os gestos de Franck ou a própria centopeia, que, em certo momento da obra, é, inclusive, mostrada em detalhe e seu esmagamento é descrito em “câmera lenta”, o que acaba imprimindo uma forte intensidade dramática no evento e, de modo irônico, favorecendo um envolvimento afetivo entre o leitor e a centopeia agonizante. Ainda vale lembrar que, no caso específico de *La jalousie*, esse tipo de procedimento de relativização da perspectiva também acaba ressaltando o estatuto ficcional dos eventos, visto que as variantes comumente entram em contradição com a própria posição ocupada pelo narrador homodiegético na cena.

Além da autocitação e da variante, como vimos, o outro caso de autotextualidade apontado por Dällenbach (1979) foi a *mise en abîme*, recurso que nos é particularmente importante, visto que, tanto em *Perdidos e achados* quanto em *Triptyque*, sua presença contribui bastante com a unidade do texto. Conforme o crítico suíço, a *mise en abîme* (ou o *resumo intratextual*) designa um enunciado *sui generis*, cuja emergência é fixada por duas condições básicas: a sua capacidade reflexiva e o seu caráter diegético ou metadiegético. Na medida em que condensa ou cita a matéria de uma narrativa, a *mise en abîme* constitui um enunciado metalinguístico e, ao mesmo tempo, como parte integrante da ficção que resume, representa uma repetição interna. A princípio, sua função básica seria, através da reiteração, dotar a obra de uma “estrutura forte”, capaz de fazê-la dialogar consigo mesma e de provê-la de um aparelho de auto-interpretação. Contudo, os efeitos secundários das *mises en abîme* dependeriam muito da posição que elas assumem na cadeia narrativa e do grau de analogia entre o enunciado reflexivo e o enunciado refletido. Na passagem da história à sua reflexão, além de envolver a operação de redução, a *mise en abîme* implica a elaboração de um paradigma de referência (ou de um equivalente metafórico), procedimento que pode efetuar-se através de uma simples reprodução quase mimética ou de uma transposição mais livre. No primeiro caso, em que a *mise en abîme* apenas reproduz o sentido do enunciado refletido, é possível que se reduza as virtualidades semânticas do texto, risco que, segundo Dällenbach, só poderia ser assumido por dois tipos de narrativas: as que perseguem uma mensagem unívoca e as que procuram afirmar-se como narrativas. Já no caso das transposições, que se afastam

mais do enunciado refletido, haveria uma tendência à plurissignificação, instituída por meio de um processo de deslocamento de sentido semelhante ao envolvido no trabalho do sonho. Tendo em vista tais distinções, o crítico suíço classifica as *mises en abîme* em duas categorias: as “particularizantes” (as reproduções) e as “generalizantes” (as transposições).

Quanto à questão da forma como os textos integram a *mises en abîme*, haveria três alternativas: apresentando-as em bloco em uma única vez; dividindo-as e alternando-as com a narrativa; submetendo-as a várias ocorrências. Se, na primeira dessas três possibilidades, questiona-se a unidade da narrativa, uma vez que a *mise en abîme* única reparte o texto, nas outras duas, as reflexões multiplicadas ou divididas tendem a unificar narrativas fragmentadas, na medida em que, atraídos metaforicamente, os fragmentos se reagrupam de modo que se compense no nível temático a dispersão estrutural. É justamente esse o caso de *Perdidos e achados*, considerando-se serem as passagens ornamentais uma espécie de *mise en abîme* “generalizante”, que, dividida e alternada com as narrativas, unifica o texto por meio da revelação de uma identidade profunda entre as diferentes partes que o compõem e que, de algum modo, passam a atuar como similares. Em *Triptyque*, processa-se algo semelhante.

Alternando-se com as diferentes séries do tríptico, as descrições do espetáculo de circo, de certa forma, funciona como um resumo intratextual. Assim como nas três narrativas que integram a obra, no número do “monsieur Chewing-gum”, representa-se a degradação humana e a concretização do “devir-vianda”. Praticamente destituído de fala, o palhaço augusto comunica-se através de uma linguagem rudimentar composta, sobretudo, por gritos selvagens que o identificam ao primata. Com a chegada do clown branco, que o puxa por um fio atado ao pescoço, assim como faz com um pequeno macaco, inicia-se a metamorfose do augusto em “homem-macaco”, processo que atinge seu ápice, ao final do número, quando, sob os açoites do clown branco, o animal “cavalga” no palhaço e, ao se romperem os suspensórios do augusto, suas grandes calças caem, descobrindo uma enorme cauda. Ao ser alternada com as imagens do encontro entre a criada e o amante, essa cena ganha uma forte significação sexual, passando a representar, inclusive, um duplo grotesco do coito, o que acaba atestando que, na obra, o espetáculo de circo caracteriza efetivamente uma *mise en abîme*, que, assim como o resumo intratextual de *Perdidos e achados*, constitui-se através de um processo complexo de deslocamento de sentidos, não de uma simples reprodução, sendo que, na transposição de Simon, a própria exploração da imagem do palhaço não é ocasional, principalmente, se considerarmos a retomada que foi feita da tradicional dupla de palhaços do circo europeu. Conforme Bolognesi (2003), na história do circo, o augusto e o clown branco vieram a se consolidar como *partners* por volta do século XIX, quando a Europa passava por

um intenso processo de industrialização que alimentava um clima otimista de erradicação da miséria, a despeito da fome e do desemprego em massa que assolava grande parte da população. Como máscaras cômicas da sociedade de classes, emergem, então, o clown branco, que, com suas vestimentas luxuosas e seus gestos aristocráticos, representa o patrão, a voz de ordem, e o augusto, que encarna o marginal, o excluído. Condição que se reflete tanto em suas roupas largas, que evocam uma completa inadequação social, quanto em seus gestos atrapalhados, fracasso simbolizado que faz rir o universo racional voltado à eficiência. Com o riso pintado no rosto e o intuito de divertir o público, a figura grotesca do augusto, estilização da miséria, constitui uma combinação paradoxal de dor e de alegria que sintetiza muito bem o sofrimento e a busca pelo prazer que marcam as histórias do tríptico, além de ressoar nas gargalhadas do público, mistura de derrisão e de pavor. Em *Os palhaços*<sup>92</sup>, de Fellini, a dupla cômica representa ainda a racionalidade e a irracionalidade, duas atitudes psicológicas humanas que vivem em permanente conflito. Se o clown branco simboliza a razão e a graça, o augusto associa-se à emoção e à insubmissão, que frequentemente se manifesta de modo agressivo, motivo pelo qual o menino do filme, *alter ego* de Fellini, assusta-se com os palhaços, que lhe remetem à imagem dos dementes e marginalizados da cidade. Inclusive, em comentário do longa, no livro *Fellini por Fellini* (1974), o cineasta se refere ao augusto como a sombra, como o espelho em que o homem se reflete de modo grotesco, desfigurado, e vê sua imagem torpe.

Em *Triptyque*, é justamente isso o que acontece na descrição do número do palhaço, em que se projeta a imagem deformada das três séries do tríptico, a exemplo da cena do duplo grotesco do ato sexual. Noção que é sugerida pela imagem das sombras “telescopiadas” e divergentes do augusto, que parodiam seus gestos em meio às elipses de luzes refletidas no palco. Assim como Ricoeur (2005), considerando-se a literatura como uma “redescritção” da realidade, um *modelo* capaz de revelar facetas, até então, desconhecidas da aventura humana, é possível generalizar e dizer ser a própria obra um duplo desfigurado da realidade extratextual, uma sombra torpe e hiperbólica do homem. O mesmo vale para ficção osmaniana, entre outras que também guardam a marca suja da vida a que havíamos nos referido no capítulo anterior. No caso de Osman Lins, destaca-se ainda o forte ideal de equilíbrio entre a razão e a emoção, aspiração que, no filme de Fellini, é representada pela cena final da reconciliação ente o clown branco e o augusto, que partem juntos. Se, conforme Fellini (1974) havia afirmado, o clown branco associa-se ao professor e aos pais e o augusto é

<sup>92</sup> OS PALHAÇOS. Direção: Federico Fellini. Itália, França, Alemanha: Dreamland, 1970. DVD (92 min), em italiano, legendas em português, color.

a criança arteira que se rebela contra as autoridades instituídas, talvez, o escritor seja aquele que, assim como a artista de *O pássaro transparente*<sup>93</sup>, consegue conciliar os opostos e “adestrar as mãos da juventude a fim de torná-las suas”. Do mesmo modo que a razão excessiva faz “perder as mãos”, esterilizando o espírito, a emoção em demasia faz perder a medida, dispersando o pensamento. Daí a constante necessidade dos escritores de perseguirem o sentido de unidade do texto, inclusive, lançando mão de recursos como a *mise en abîme*.

Em *Triptyque*, além do resumo intratextual do espetáculo clounesco, há inúmeras *mises en abîme* que se multiplicam ao longo da escritura e que contribuem para o entrelaçamento das séries do tríptico, contudo, especificamente nesses casos, na maioria das vezes, não há, de fato, uma identidade de sentido entre as diferentes partes, apenas uma ligação formal. Nessas circunstâncias, a *mise en abîme* funciona como um “embrayeur” de gêneros e se associa ao que Ricardou (1973) chama de “mutação”, processo que envolve os fenômenos da “captura”, quando eventos tidos como reais se revelam como representações, e da “liberação”, quando uma representação se transmuta em eventos pretensamente reais. Se em *Perdidos e achados* há uma narrativa central e duas acopladas, todas supostamente narradas a partir de um mesmo espaço que unifica os variados espaços-tempos das histórias, em *Triptyque* não há hierarquias entre as três séries que compõem o texto, tampouco há a ordenação dessas séries em torno de um espaço comum.

Além disso, diferentemente do que ocorre em *Perdidos e achados*, em que os eventos seguem certa linearidade, os acontecimentos das histórias de *Triptyque* são apresentados de modo extremamente fragmentado por um narrador heterodiegético que transita como uma câmera de vídeo pelos diversos espaços-tempos e que descreve cada cena como se ela já estivesse pronta em forma de representação, porém, presentificando-as por meio do “participe présent”. Na obra, a imbricação desses fragmentos se dá, sobretudo, através da associação de imagens e sons, que, conforme vimos no capítulo anterior, frequentemente acaba por revelar relações de sentido antes insuspeitas, mas também por intermédio das *mises en abîme* que se proliferam na superfície do texto, inserindo uma série dentro da outra através do concurso de representações pictóricas, auditivas ou verbais. Logo no início do romance, por exemplo, a paisagem do balneário, correspondente à terceira série do livro, é inserida na primeira como um cartão postal. O mesmo se passa com o espetáculo de circo e com o espaço urbano da segunda série, que são introduzidos na paisagem campestre como cartazes colados no celeiro.

---

<sup>93</sup> Narrativa de *Nove, novena* (1994).

Mas, aos poucos, através do recurso da “liberação”, todas essas representações “ganham vida”, constituindo-se como sequências independentes.

Por sua vez, como exemplos de “captura”, temos a inserção da primeira série na terceira sob a forma de gravuras galantes, a transformação da sequência urbana em sublitteratura na série do balneário, a metamorfose da paisagem de cartão postal em filme ou pintura, etc. Nesse processo, é notável a dinâmica entre a “liberação” e a “captura” e a variedade de gêneros de representação incorporados, sendo comum uma mesma cena ser “liberada” de determinado tipo de representação e depois ser “capturada” por outro. Se esse procedimento expõe o caráter ficcional dos eventos, que são explicitamente apresentados como representações, ao mesmo tempo, por integrar uma grande variedade de modalidades artísticas, traz à narrativa uma riqueza polissêmica, tornando-a o que Dällenbach (1979) chama de “embrayeur” genérico, pois, ao incorporar diferentes gêneros de representações, o romance acaba assimilando traços desses gêneros e tornando-se multigenérico.

Além disso, ainda há que se considerar que, ao introduzir uma série dentro da outra, essas *mises en abîme* contribuem para a superação da linearidade da escrita, transformando a multiplicidade espaço-temporal em simultaneidade espacial. Fator que favorece a polissemia, uma vez que, podendo ser visualizados concomitantemente, os elementos da escritura acabam se inserindo em uma rede complexa de significações, o que permite que cada componente estabeleça diversas relações de sentido ao mesmo tempo, apesar de não ter significado algum isoladamente. Por isso a imagem do quebra-cabeça, que aparece no final da obra, define tão bem o romance. Diante dele, o leitor assume a mesma posição do inglês paquidérmico que monta as peças do jogo, encaixando os diversos fragmentos do puzzle a fim de visualizar imagens inteligíveis, o que nos lembra a pintura de Jean Dubuffet que inspirou uma das séries do livro.

Constituído a partir de uma mistura de acidentes formais com representação sumária, o ciclo de *L'hourloupe* apresenta um estilo gráfico bastante peculiar: registro tricolor (branco, azul e vermelho) contornado por linhas negras imbricadas e reproduzidas ao infinito. Vistas isoladamente, essas linhas, que se assemelham a peças de quebra-cabeça, parecem destituídas de sentido, mas, no conjunto, dependendo do golpe de vista, nelas é possível discernir figuras, letras e números através de um processo próximo à pareidolia<sup>94</sup>. Jogo que se reproduz no próprio título da série, *L'hourloupe*, palavra inventada pelo artista plástico, que costumava<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Fenômeno psicológico que consiste na percepção de um estímulo sonoro ou visual vago e aleatório como algo distinto e significativo.

<sup>95</sup> Cf. DUBUFFET, 1985.

associá-la, por assonância, à “hurler”, “hululer”, “loup”, “Riquet à la houppe”<sup>96</sup> e “Le Horla”, obra de Maupassant inspirada por instabilidade mental. No ciclo de *L'hourloupe*, entrevemos uma concepção de realidade bastante próxima da simoniana, que apregoa que o mundo não tem sentido algum, que é o homem que o significa.

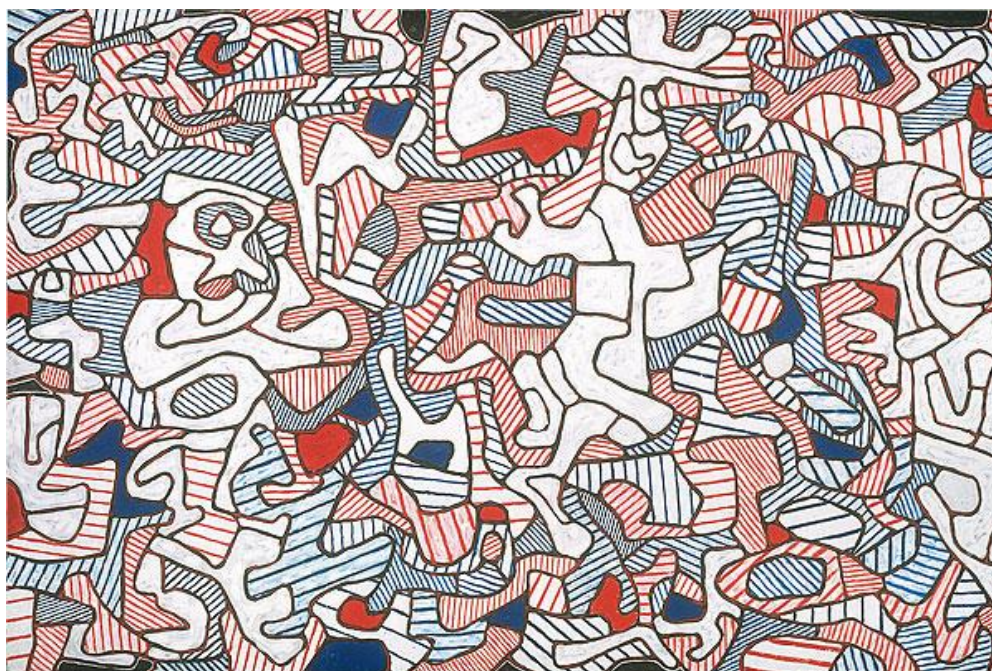


Figura 2: *Les inconsistencies*, Jean Dubuffet, 1964.

Desse ângulo, o fenômeno da pareidolia poderia ser estendido para tudo o que compreendemos por realidade. Daí o equívoco dos céticos que, frequentemente, apelam para a apofenia a fim de “provar” a inexistência de fantasmas e outros seres fantásticos presentes no imaginário coletivo, afinal, supondo-se que a realidade comum seja resultante da pareidolia, qual seria a diferença entre uma simples sombra e um espectro? Tanto um quanto o outro são “seres” significativos que integram o universo mental do homem e, como tanto, são capazes de atestar a incrível necessidade humana de significar o mundo. Anseio que é levado ao extremo em obras como *Triptyque*. No contexto contemporâneo, em que a explosão caótica de imagens parece esquivar-se à compreensão humana, à arte cabe fazer sentido, extrapolá-lo, excedê-lo. Negá-lo representa negar o próprio homem. Por isso, em *Triptyque*, Simon procura ampliar, ao máximo, o potencial significativo da linguagem, dispondo os elementos em uma rede complexa de significações móveis, onde cada componente, dependendo das conexões

<sup>96</sup> Conto de Charles Perrault. Em português, “Riquete do topete”.

que se faz, pode representar diversas coisas ao mesmo tempo. O que não significa que o leitor possa projetar qualquer sentido no texto. Até mesmo na pareidolia há certa lógica. A atribuição de um determinado significado a uma imagem vaga e aleatória, por exemplo, não é ocasional, ela normalmente se funda na analogia de volumes, cores e formas, o que permite que essas associações possam ser compartilhadas pelo grupo social. Já nas pinturas de Dubuffet ou nos escritos de Simon, em que os artistas manipulam as formas a fim de motivar determinadas interpretações, a noção de que essas associações possam ser arbitrárias é praticamente descartada, sobretudo, no caso da escritura.

Em *Empreintes* (1996), ao defender que as artes plásticas fossem superiores à literatura, Dubuffet nota que, por estar fortemente condicionado por uma carga histórico-cultural, o material verbal possibilitaria menor liberdade de criação do que os recursos disponibilizados pela pintura, que favorecem a maior liberação das formas e permitem a apreensão simultânea de várias nuances de cores, texturas e linhas em um rápido lance de vista. Osman Lins, pelo contrário, parecia sentir-se atraído pela literatura justamente pelo desafio de ter que trabalhar com o material preexistente da linguagem, de lutar contra o falar instituído a fim de construir algo novo. De fato, escrever não é tão difícil, mas modelar o imaginário através de simples jogos de linguagem, assim como fazem Osman Lins e Claude Simon, constitui um grande desafio, uma tarefa que exige tamanho cálculo e precisão, que fica complicado pressupor a possibilidade de qualquer aleatoriedade dentro do texto, o que, é claro, não impede o surgimento de leituras arbitrárias. Algo que, como Osman Lins (1969) havia ressaltado, não é inteiramente indesejável, afinal, se um livro é escrito para todos, até mesmo para aqueles que não o leram, mas que por ele foram indiretamente influenciados, o que se dirá daqueles que o lêem indevidamente? A leitura arbitrária, assim como a leitura crítica, envolve um forte engajamento com a faculdade humana de significar o mundo, de construir sentidos. Talvez seja nisso que repouse o grande valor a ela atribuído pelo escritor brasileiro.

Em *Perdidos e achados*, assim como em *Triptyque*, a conversão da multiplicidade espaço-temporal em simultaneidade espacial também aproxima a escritura da pintura, mais propriamente do tríptico, dada a relativa autonomia dos três eixos narrativos que compõem o texto. Contudo, diferentemente do que ocorre no tríptico de Simon, em que a imbricação dos diversos espaços-tempos que integram a obra se dá sem o concurso da lógica da memória, em *Perdidos e achados*, essa conexão se apóia justamente nessa lógica. Assim como Renato, que traça elipses no local onde notou a ausência do filho, ou como o cargueiro, que traça espirais no mar à procura do pai de  $\nabla$ , as duas narrativas acopladas gravitam em torno da narrativa

central. Ambas traçam elipses em volta de seus duplos centros, constituídos, por um lado, pela angústia de Renato, por outro, pelas perdas decorrentes do relacionamento com Z.I. (no caso da narrativa contada por  $\emptyset$ ) ou pela busca do retrato perdido (no caso da narrativa de  $\nabla$ ).

Portadores de outros espaços-tempos localizados na memória, os olhares de  $\emptyset$  e de  $\nabla$  acabam enxergando nos infortúnios de Renato acontecimentos por eles antes vividos ou presenciados, razão do interesse que demonstram pelos eventos que se desenrolam na praia, o que transparece na própria forma como ambos entretecem os episódios do passado pessoal na narrativa central. Nesse processo, é como se o espaço da praia, onde Renato empreende a busca pelo filho, terminasse por abarcar os outros espaços-tempos evocados pelos olhares de  $\emptyset$  e de  $\nabla$ . Mais do que isso, é como se os incidentes da história central, que se passam em apenas algumas horas de um feriado de sete de setembro, incorporassem os eventos de anos, que são relatados nas narrativas acopladas, além dos séculos da história do Recife, que se reflete na voz córica, e até mesmo, dos milênios transcorridos após o surgimento da vida na terra. Desse modo, a dor e a busca de Renato ganham uma dimensão mítica, representando a síntese da vida, mais especificamente, a síntese do homem, uma vez que o mito associa-se ao ser humano. Não por acaso, nos ornamentos, a despeito da linguagem híbrida, que mistura ciência e poesia, o percurso da existência no mundo é tratado em termos científicos até o momento que antecede a referência ao surgimento do homem, quando o texto é invadido pelo discurso mítico, que envolve a figura humana em uma aura sagrada:

Os continentes unem-se e desunem-se, vêm o gelo e o fogo, pedras transformaram-se em rinocerontes, ventos em cavalos, cuias em tatus, sombras de ramagem em tigre, auroras em leões, esponjas em preguiças, tranças de ramos em renas e veados, enche-se a terra de bramidos, urros, silvos, relinchos, e mugidos, e de repente há um silêncio, eis a hora do homem. (LINS, 1994, p. 189).

O silêncio que precede a chegada do homem, ao menos no mito, sela a harmonização entre o homem e o mundo. Condição que perdura até o grande “naufrágio humano”, quando quebra o barco que, por muitos anos, havia navegado em paz e desembarca na terra o casal evadido. Acontecimento que marca a exclusão do Éden e a integração humana na história-natureza, que, como vimos, é caracterizada pela luta permanente contra a morte. Combate que  $\emptyset$  pressente estar contido nos eventos que se desenrolam na praia e que, para ele, representam uma breve encenação dos males que, cedo ou tarde, sobrevêm a todos. Noção que de algum modo, é traduzida na sugestiva imagem do “rosto fendido” de Renato. Aos olhos de  $\emptyset$ ,

Renato, que havia acabado de notar a ausência do filho e que o procurava em duas direções “ao mesmo tempo”, aparenta ter tido seu rosto partido, assim como um vidro. Com o crescimento de sua angústia, sua face se fende em quatro: “um rosto perscrutando o mar, outro batendo a avenida, dois ainda procurando ver o mais longe possível na praia ensolarada” (LINS, 1994, p. 172). Posteriormente, ao final da busca, sua cara partiu-se em dez. De algum modo, essa descomposição do rosto de Renato se aproxima bastante do cubismo, que procura representar a tridimensionalidade de um objeto, fragmentando-o e transpondo suas diferentes perspectivas para um plano bidimensional.



Figura 3: *Retrato de Ambroise Vollard*, Picasso, 1910

O mesmo se passa com os infortúnios de Renato, que recompõem em um só plano as diversas facetas do grande drama humano, de modo que, em um curto intervalo de tempo, possamos contemplá-lo em toda a sua variedade espaço-temporal. Por outro lado, o geometrismo cubista da obra é sintetizado na metalinguagem do tanoeiro, incluída na narrativa do retrato perdido:

Tenho, primeiro, de reviver o modo como aquele marinhoiro fabrica dornas e tonéis, molda as aduelas, arredonda os arcos e ajusta as peças: as aduelas das pipas, unidas pelo primeiro círculo de aço, são pétalas formando grande flor de roble, que nasce aberta e fecha-se depois, cingida pelo arco final. Tenho que evocar os instrumentos do ofício, exercido sem compasso nem régua, com olho sábio e mãos que sabem as justas medidas, tenho de molhar a madeira para fazê-la mais dócil à arqueadura, tenho de aquecê-la num fogo de cavacos e de recompor a música, o ritmo que nosso pai inventa ao martelar das tábuas na fase última de cada unidade, ritmo sujeito a variações inumeráveis, sempre novas e todas semelhantes. (LINS, 1994, p. 186).

Assim como os antigos invocavam as musas no início de suas composições,  $\nabla$  invoca o trabalho do tanoeiro a fim de começar a narrar o longo percurso do irmão em busca do retrato do pai, difícil trajeto que, assim como o ofício do escritor, reflete a procura pelo imponderável, a tentativa de apossar-se do desconhecido, do invisível, através de tortuosos labirintos. Do mesmo modo que as sábias mãos do tanoeiro-artesão, sem compassos nem régua, fabricam a embarcação em uma matemática própria, embalada pelo ritmo das marteladas, o escritor compõe o texto em uma geometria única, obtida através da dosagem do ritmo de imagens e sons da linguagem, o que nos remete ao jogo de repetições e contrastes empreendido pelo ficcionista a fim de atingir um sentido de composição. Como na música das marteladas do pai de  $\nabla$ , o ritmo do texto também está sujeito a variações inumeráveis, todas novas e, ao mesmo tempo, iguais. Daí a forte tendência do texto de emparelhar elementos bastante distintos, mas que, dentro da composição, acabam por apresentar relações de semelhança que emprestam certa unidade à obra. Como ressalta Ferreira (2000), essa noção de composição heterogênea, formada a partir da enumeração de um amontoado de imagens díspares, reflete-se na própria constituição de Z.I., personagem feita de pequenos pássaros, insetos e morcegos, ou até mesmo na imagem vazia do retrato perdido, que vem a ser preenchida por relatos dispersos, testemunhos contraditórios, fragmentados, que, em muito, lembram a gaveta das irmãs Anita e Albertina. Com a diferença de que, no caso do espólio das beatas, não há qualquer senso de unidade, pois elas se esqueceram de tudo, tornando-se incapazes de atribuir uma identidade aos fantasmas que estampavam as fotos guardadas como ruínas, lembranças vãs de um mundo já extinto. Na obra, é interessante notar como essa intensa fragmentação se reproduz na forma, sobretudo, quando é descrita a visita do irmão de  $\nabla$  às duas irmãs. Além entrecruzar as imagens desse encontro com as da praia, Osman Lins explora a elipse na construção da descrição esquemática da casa das beatas. Com isso, transmite-se a noção de acumulação de elementos dispersos: “Na sala de visitas, junto à igreja matriz, entre velhos móveis e um candeeiro aceso, de vidro azul, ele interroga-as [...] As paredes das beatas, cheias de estampas sagradas, o estojo da rabeca em cima de um consolo”.

(LINS, 1994, p. 180). Efeito que se repete na descrição das fotografias mostradas pelas virgens:

A outra pôs uma gaveta junto ao candeeiro, mostra as fotografias que possui. Congregadas marianas em torno do vigário, avisos de falecimento, Guy de Fontgalland, vestidos brancos, negros, botas de cano alto, cachos, bancos de vime, portões de ferro, cães, cadeiras, ramalhetes. Não sabe os nomes desses fantasmas, não conhece ninguém. (LINS, 1994, p. 181).

Repara-se que, nessa passagem, o fracionamento parece reproduzir a percepção das irmãs, que, destituídas de memória, não conseguem significar os fragmentos do passado a fim de construir um todo coerente. Desse modo, de alguma forma, sobrevivem as ideias de que a realidade possa mesmo ser um amontoado caótico de imagens e de que o sentido seja, na verdade, uma construção humana que unifica o mundo. Desse ângulo, a escritura literária poderia ser compreendida como uma maneira especial de agrupar e significar as percepções fracionadas que se amontoam nas lembranças, de fixá-las, o que remete à noção de literatura como uma espécie de “museu da memória”. Inclusive, em *Manhã de domingo*, fragmento de *Marinheiro de primeira viagem* (1980), Osman Lins alude à possibilidade de reter um pouco da manhã, do casal no café, dos barcos no rio, dos pombos sobre a torre de *Saint Germain des Prés*. Anseio que nos faz lembrar da imagem da “coleção de borboletas” referida em *Conto barroco ou unidade tripartita*.

Para o belga Paul Delvaux, que veio a inspirar a segunda série do tríptico de Simon, a pintura também constitui uma espécie de “coleção da memória”. Conforme nota Devillers (1992), a obra de Delvaux procura reunir e recriar o mundo da memória, sobretudo, da infância, o que, de alguma forma, reflete a afirmação do pintor de que os sentimentos que experimentamos quando jovens são os mais fortes. Em geral, os quadros de Delvaux, verdadeiros bricabraques, consistem na combinação inusitada, mas harmônica, de diferentes elementos que integravam o “museu da memória” do pintor, dentre eles, trens, vestimentas femininas do início do século XX, lamparinas, cortesãs nuas e personagens de livros de infância, entre outros. Em *Le congrès*, por exemplo, é notável o modo como Delvaux equilibra a tela, nela inserindo graça e luminosidade através da introdução de cortesãs nuas no austero universo científico de Otto Lidenbrock, o excêntrico geólogo dos romances de Jules Verne. Expediente relativamente comum em suas obras, em que a figura feminina ocupa um

lugar primordial, o que, segundo Devillers, talvez, esteja relacionado à própria rigidez do ambiente familiar em que o pintor cresceu.

Na busca de um estilo próprio, dois acontecimentos teriam sido determinantes para o artista belga: o contato com as obras de Chirico e Magritte e a descoberta do Museu Spitzner. Se Chirico e Magritte teriam “ensinado” a Delvaux que a introdução do mágico, do surreal, dentro do quadro se dá, sobretudo, através da transfiguração poética operada por meio da justaposição de elementos aparentemente díspares, a descoberta do Museu Spitzner teria permitido ao pintor vivenciar esse momento mágico, surreal. Para Delvaux, o museu de cera anatômica, em sua morbidez contrastando com a diversão ruidosa da *Foire du Midi*, representa a própria poesia nascida do encontro entre a vida e a morte, a alegria e a tristeza. Algo visivelmente presente em *Le Musée Spitzner*, principalmente no contraste entre as figuras do garoto nu e da cortesã, que se associam ao desejo e à beleza, e as figuras do homem escorchado, intermédio entre o esqueleto e o corpo pleno, e do esqueleto, que, a despeito de evocar a morte, teria um significado bastante especial para o pintor.



Figura 4: *Le Musée Spitzner*, Paul Delvaux, 1943.

Conforme Devillers, mais do que a morte, o esqueleto é para Delvaux a essência do ser vivente, a estrutura, a armadura viva que conserva a forma geral do indivíduo por muitos

anos, mesmo depois da morte. Bastante recorrente em seus quadros, a imagem do esqueleto parecia, de fato, exercer sobre Delvaux certa fascinação, talvez, não por acaso, em *Le Musée Spitzner*, o próprio Delvaux<sup>97</sup>, que aparece ao lado de amigos, olha justamente em sua direção. Assim como os esqueletos, as figuras sonambúlicas que estampam os quadros de Delvaux também guardam relação com o Museu Spitzner. Suas poses teatralizadas e olhares vidrados, que jamais se encontram, evocam as imagens dos bonecos de cera da coleção, constituindo um misto de mobilidade e imobilidade, vida e artifício.

Na segunda série de *Triptyque*, várias são as referências às pinturas de Delvaux: o trem, o subúrbio e as fachadas avermelhadas, a paisagem noturna e as luminárias, a noiva e a nudez, mas, sobretudo, a proximidade das personagens com manequins ou espectros. No caso, a ausência de encontro psicológico entre as figuras é ressaltada pelo álcool. Depois de se embriagar na celebração de núpcias, o noivo se envolve em uma aventura sexual com uma jovem garçoneite, que é violentamente repelida por ele após o ato. Enciumado, o namorado da moça o agride e, ao final da série, deparamo-nos com seu corpo nu, coberto de hematomas, sobre a cama do hotel. A noiva o observa e, em seguida, despe-se em frente ao espelho, contemplando o corpo que ele não quis, imagem inspirada no quadro *Le mirage*, de Delvaux.

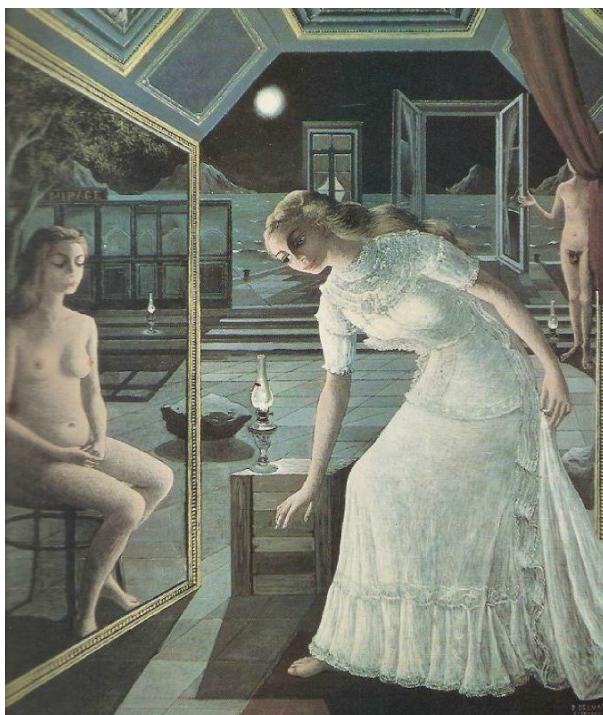


Figura 5: *Le mirage*, Paul Delvaux, 1967.

<sup>97</sup> A primeira figura à direita, de colete marrom.

No tríptico, a pele fina da moça, antes comparada à porcelana, contrasta com os pêlos pubianos, “vegetação parasita” que cresce sobre a carne lisa, corrompendo-a. Indício de que um destino humano começa a se cumprir. A pátina amarelo-suja tingindo, carcomendo, a estatuazinha de gesso do poema de Bandeira<sup>98</sup> assemelha-se bastante a essa imagem de Simon.

Há pouco, tratamos do movimento elíptico da narrativa de Osman Lins. O tríptico de Claude Simon também tem um movimento próprio. No caso, o espasmódico, que, em muito, se aproxima dos manequins de Delvaux, formando um misto de mobilidade e imobilidade. Efeito relacionado à forma como Simon provoca a ilusão de movimento por meio da sobreposição de quadros estáticos, assim como acontece no cinema com a sucessão de fotogramas. Em *Triptyque*, é interessante notar que esse movimento do texto se reproduz nas próprias personagens, que caminham aos “soquinhos”, como no cinema, quando há falhas na projeção. Além disso, em alguns momentos da obra, o narrador se refere à falta de sincronia entre som e imagem, *falso raccord*<sup>99</sup> comum nas produções cinematográficas baratas. Se, por vezes, as histórias da segunda e da terceira séries do tríptico transformam-se em filmes estereotipados, de modo que nossa atenção se volte para determinados elementos da fábula (como grandes traições e detetives corruptos) que se identificam com esse tipo de produção, o romance, em sua totalidade, incorpora as características técnicas das produções estereotipadas baratas, que, por si, já constituem um arremedo das superproduções da indústria cinematográfica. Mas, assim como o cinema de vanguarda, que, muitas vezes, transforma os “defeitos técnicos” das produções baratas em recursos expressivos, o livro de Simon explora as falhas de projeção e o *falso raccord* a fim de, mais uma vez, reafirmar o estatuto ficcional da obra, chamando a atenção para o discurso, além de manter certa descontinuidade entre as imagens, unidade plural, formada por fragmentos, por elementos heterogêneos. Característica, que, segundo Wölfflin (1996), contribui com a distinção entre a estética barroca e a estética clássica. Conforme o historiador de arte suíço, enquanto a pintura clássica, por apresentar contornos bastante definidos, consiste em um estilo *linear*, a pintura barroca, por dissolver as linhas, priorizando os volumes, seria uma arte *pictórica*, diferença que, de algum modo, acaba implicando formas diversas de se conceber a unidade da obra. Por ser *linear*, o estilo clássico permitiria uma distinção mais nítida dos componentes do quadro, de modo que o olhar fosse

<sup>98</sup> BANDEIRA, Manuel. Gesso. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

<sup>99</sup> Segundo Aumont e Marie (2003), na linguagem cinematográfica, *raccord* é a continuidade estabelecida entre os planos. O *falso raccord* seria essa articulação quando mal realizada ou mal concebida. Apesar de garantir certa continuidade mínima da narrativa, o *falso raccord*, diferentemente do *raccord*, asseguraria a preponderância do todo sobre a parte.

capaz de visualizar individualmente cada um deles, que, dentro de sua individualidade, reproduziriam a unidade global da obra. Já no estilo barroco, em que as linhas se dissolvem, os componentes do quadro seriam menos nítidos, de modo que o olhar só conseguisse captá-los globalmente. É nesse sentido que Wölfflin afirma que a unidade clássica é *relativa* e a barroca, *absoluta*, pois, no barroco, prioriza-se a visão parcial, no clássico, a total.

Como vimos, em *Perdidos e achados* e *Triptyque*, a unidade é a de composição, de modo que possamos afirmar que ambos se identificam mais com a concepção barroca de unidade e permitem ao leitor uma visão apenas parcial das coisas, algo que se reflete tanto no jogo de perspectivas quanto no jogo de luzes. Se, em *Perdidos e achados*, a relativização da perspectiva se dá, sobretudo, através do narrador polifônico, em *Triptyque*, em que há apenas um narrador heterodiegético, essa relativização é instituída por meio da evidenciação do enquadramento e da limitação do olhar do narrador, cuja visão é explicitamente condicionada pela posição de referência: “De la grange on peut voir le clocher. Du pied de la cascade on peut aussi voir le clocher, mais pas la grange. Du haut de la cascade on peut voir à la foi le clocher et la grange.”<sup>100</sup> (SIMON, 2006, p. 744). Já no tríptico de Osman Lins, é ainda interessante notar a relação entre as diferentes perspectivas, a interpretação do ângulo de Renato por  $\emptyset$  ou o modo como o olhar de  $\nabla$  abarca Renato e  $\emptyset$ :

Estendida na areia, também eu cor de areia, observo o homem à sombra da barraca. Enquanto o outro falava, pedindo informações sobre a criança, um dispositivo qualquer foi posto em trabalho nos seus olhos, transformados de súbito em órgãos penetrantes, sem piedade alguma, como os dos animais caçadores. (LINS, 1994, p. 171).

Enquanto  $\emptyset$  observa Renato a fim de “varar o pátio do futuro”, de ver se processar em poucas horas o grande drama humano,  $\nabla$  pressente suas intenções, comparando-o a um animal caçador, mesma metáfora atribuída ao assassino de aluguel de *Conto barroco ou unidade tripartita*, representação do próprio escritor, que persegue a fixação do humano. Além da perspectiva relativa, restrita, o jogo luzes dos trípticos também contribui com o parcial obscurecimento do universo diegético.

Tanto em *Perdidos e achados* quanto em *Triptyque*, textos compostos pela sobreposição de diferentes espaços-tempos, há um forte contraste de claro-escuro. Se a

<sup>100</sup> “Do celeiro pode-se ver o sino. Do pé da cascata pode-se ver o sino mas não o celeiro. Do alto da cascata pode-se ver o sino e ao mesmo tempo o celeiro” [tradução nossa].

narrativa central de *Perdidos e achados* é marcada por uma luz ofuscante, na narrativa de Ø, especialmente na passagem do encontro frustrado com Z.I., a escuridão impede que se tenha uma visão clara das coisas. Em *Triptyque*, nota-se esse mesmo contraste entre as diferentes séries da obra, especialmente entre a paisagem campestre, que integra predominantemente cenas diurnas, e a paisagem urbana, que é composta principalmente por cenas noturnas. Na primeira série do tríptico, as imagens do encontro amoroso no celeiro escuro marcam justamente o obscurecimento do olhar, a distorção das formas pela escassez de luz, pelo jogo de sombras. A fusão dos dois corpos em uma só forma, em um monstro andrógino, é um bom exemplo do poder transfigurador da visão parcial. Conforme o aforismo de Braque<sup>101</sup>: “Écrire n’est pas décrire. Peindre n’est pas dépeindre. La vraisemblance n’est que trompe-l’oeil.” A despeito do descritivismo excessivo, a ficção simoniana não se limita a descrever. Ao escrever, Claude Simon simplesmente lança mão das descrições a fim de revelar as relações misteriosas que ligam todas as coisas, de sonhar novas imagens a partir das imagens descritas, extraindo o “irreal” do “real” mediante o jogo associativo, assim como Delvaux e Osman Lins. Nesse sentido, é possível dizer que o processo criativo desses artistas em muito se assemelha ao jogo dos garotos que, excluídos da sessão, entretinham-se inventando histórias através dos cartazes colados à porta do cinema.

### 3.2. O erotismo e a dissipação do corpo

Tanto em *Perdidos e achados*, quanto em *Triptyque*, a constante oposição entre vida e morte associa-se ao tema central do afogamento. Se, em *Perdidos e achados*, as narrativas acopladas transitam em torno da perda da criança, em *Triptyque*, em que não há nenhuma ligação direta entre as diferentes séries da obra, a elisão do fim trágico da paisagem campestre faz com que a temática do afogamento se reproduza de forma indireta nas narrativas por meio da onipresença da noção de queda e, por vezes, da própria linguagem, sobretudo, no emprego da palavra “noyé” na paisagem urbana, em que, sob a chuva noturna, no ato sexual, a garçonete é comparada a uma “afogada”. Tempos depois, à entrada do hotel, surge a “tête de noyé” do noivo, bêbado e coberto de hematomas, bradando contra a demora do “concièrge” em abrir-lhe a porta. Em contrapartida, a completa omissão dessa palavra na primeira série do

<sup>101</sup> BRAQUE, 1952. Tradução: “Escrever não é descrever. Pintar não é representar. A verossimilhança não é senão *trompe-l’oeil*”.

tríptico, em que o afogamento da menina é apenas sugerido, na descrição do cemitério da cidade, as sepulturas ornadas com retratos de crianças são a expressão mais clara do terrível desfecho que se aproxima:

La plupart des tombes sont constituées de petits tertres rectangulaires à la tête desquels est plantée, parfois des guingois, une croix de fonte rouillée au dessin ajouré. À ses branches sont le plus souvent accrochées une ou plusieurs de ces couronnes en fil de fer aux contours dentelés comme des ailes de papillons ou d'insectes, aux fleurs de fer où subsistent quelques perles mauves. Les noms des morts sont inscrits en noir sur de petites plaques émaillées, blanches, les plus souvent en forme de coeurs dont certains sont ornés, en outre, de la photographie d'un visage d'enfant [...] Ailleurs, des pots, parfois même de simples boîtes cylindriques, sont aussi disposés à leur pied. Sur le flancs des boîtes dorés par la rouille on peut quelquefois lire encore les noms de marques de conserves, comme si elles avaient contenu quelque nourriture apportée là, selon d'anciens rites, pour apaiser la faim des morts. La plupart cependant ne contiennent que des fleurs fanées aux pétales recroquevillés et des couleurs terreuses. L'herbe folle envahit la plus grande partie de l'enclos qu'entoure un mur bas aux pierres recouvertes de plaques de mousse d'un vert presque noir.<sup>102</sup> (SIMON, 2006, p. 783).

Nota-se que a ferrugem corroendo os vasos de latas de conserva, assim como a vegetação selvagem e o limo que tomam conta do cercado, evoca o retorno ao caos, a camada de indiferenciação que a morte lança sobre tudo a despeito da insistência humana em identificar seus mortos, em tentar manter as distinções de classe e de clã que os caracterizava em vida. Gesto que reflete o primitivismo dos antigos rituais de oferenda aos mortos, aos alimentos a eles ofertados a fim aplacar sua fome, talvez, de obter sua proteção contra os males que se acercam dos seres vivos, dentre eles, a morte que se espalha sobre todos, inclusive, sobre as crianças. Em parte, a temática do afogamento da criança, que marca tanto *Triptyque* quanto *Perdidos e achados*, liga-se a isso, a essa forte sensação da morte como uma força cega e implacável que submete a todos, o que, de algum modo, pode ser relacionado ao conceito de história-natureza e à noção barroca da morte como um sacrifício coletivo imposto à humanidade decaída. Nessa perspectiva, a simbologia da água, que aparece associada ao

<sup>102</sup> A maioria das tumbas são constituídas de pequenos montículos retangulares sobre os quais está plantada, às vezes de viés, uma cruz de fundição enferrujada com desenho bordado. Nas suas pontas geralmente são dependuradas uma ou várias dessas coroas de arame com contornos denteados como asas de borboletas ou de insetos, com flores de ferro onde subsistem algumas pérolas malvas. Os nomes dos mortos são escritos em negro sobre pequenas placas esmaltadas, brancas, mais frequentemente em forma de corações os quais alguns são ornados, além disso, com a fotografia de um rosto de criança [...] Alhures, vasos, às vezes até mesmo simples latas cilíndricas são dispostas ao seu pé. Sobre os flancos das latas douradas pela ferrugem é possível ler ainda os nomes das marcas de conserva como se elas tivessem contido algum alimento levado lá, segundo antigos ritos, para acalmar a fome dos mortos. A maioria entretanto não contém senão flores murchas e pétalas encarquilhadas e de cores terrosas. A vegetação selvagem invade a maior parte do cercado que rodeia os muros baixos com pedras recobertas de placas de limo de um verde quase negro [tradução nossa].

afofamento, é particularmente interessante. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982), na mitologia judaico-cristã, a água simboliza a vida, a purificação, contudo, os mares, as águas abundantes que afogam, representam os tormentos que arrastam apenas os maus, os pecadores. Desse modo, em *Perdidos e achados* e *Triptyque*, em que se figura o afogamento de inocentes, destaca-se o caráter aleatório do destino. A isso se associa a observação de Ø da ausência de sentido no questionamento de Renato, que, desesperado, havia se perguntado o que teria feito a Deus para merecer tamanha provação. Nas palavras de Ø, a “vida não concede notas de aplicação: o que parece justiça é desconcerto e acaso. Deus deve existir, já que existe o demônio.” (LINS, 1994, p. 184). E o demônio, como sugere um dos “leitimotive” de *Grande sertão: veredas*<sup>103</sup>, surge do próprio fluxo da vida, do movimento da humanidade em torno de si mesma. Da mesma forma, em *Perdidos e achados*, o desdobrar dos acontecimentos revela o estalar das asas secas do demônio, ruído nitidamente ouvido por Ø na noite de seu “batismo às avessas” nas águas podres do canal, bicho cego e poderoso que atravessa a cidade.

Se, conforme Chevalier e Gheerbrant (1982) haviam ressaltado, o batismo representa a purificação, a morte simbólica para a vida terrena e o nascimento para a vida espiritual, a queda de Ø nas águas sujas assinala um processo inverso ao batismo, em que se processa sua completa perda. Ao final da narrativa, as roupas e sapatos largos a ele emprestados o aproximam da imagem grotesca do palhaço augusto, que, como vimos, constitui uma personificação da miséria. Já no caso de Renato, o “batismo” nas águas do mar aponta efetivamente para uma espécie de renascimento conforme indica o próprio nome “Renato”, cujo significado é “o renascido”, o que, talvez, esteja relacionado à integração da sua história no percurso da existência na terra e na história da cidade do Recife. Movimento unificador que desemboca no surgimento de uma consciência mais ampla, coletiva. Processo intimamente ligado ao reconhecimento das perdas sofridas, à conscientização da fragilidade humana, do caráter transitório dos bens capazes de criar uma ilusória sensação de segurança. Na narrativa de Ø, a cegueira para essa verdade essencial é representada através da imagem da papoula, planta alucinógena, que remete ao sono. Antes de conhecer Z.I., Ø levava uma vida plácida ao lado da esposa e das filhas, a quem oferecia papoulas às tardes de domingo, enquanto se sentava à relva com um volume de Horácio. Em oposição à esposa prosaica, Z.I. é para Ø a dose diária de emoção “indispensável para a economia de seu ser”. Formado por uma composição de pequenos pássaros e insetos, o corpo de Z.I. carrega em si um “ruflar de

<sup>103</sup> “O diabo na rua, no meio do redemoinho.” Cf. ROSA, 1979.

asas”, um “princípio de canto de cigarra”. Ao contrário da esposa e das filhas, que transmitem a Ø uma falsa impressão de posse, Z.I. o faz vivenciar a excitante e temerosa sensação da fugacidade da vida. Daí o sentimento da impossibilidade de posse. Segundo Ø, o romance entre os dois jamais havia se concretizado. Da vertigem nascida desse impasse, sem saber, Ø acaba se precipitando no canal, acontecimento que, como vimos, marca a sua completa perda. Condição tecida pelo próprio Ø na insciência do porvir. O mesmo se passa com Renato, que, em um momento de distração, perde o filho, ou com a criada da série campestre de *Triptyque*, que, levada pelo impulso sexual, acaba ocasionando o afogamento da criança. Nesse contexto, é possível dizer que o erotismo liga-se à noção de sexo fatal no romance de Simon e até mesmo em *Perdidos e achados*, no caso da narrativa de Ø.

Em ambos os trípticos, o desejo incontrollável surge atrelado ao sofrimento, uma vez que transforma as personagens em joguetes do destino inevitável. Conforme Benjamin (1984), o mesmo se processa no drama barroco, em que as personagens, destituídas de qualquer complexidade psicológica, mais se assemelham a fantoches, inclusive, no que concerne à caracterização dos atores, que utilizavam trajes e maquiagens exagerados, o que, como nota o filósofo alemão, aproximava esses espetáculos do teatro de bonecos, que compatibilizava bastante com o gosto barroco pelo artifício. Em *Triptyque*, inclusive, a associação das personagens com marionetes é bastante frequente, sobretudo, no caso das personagens da série urbana e do augusto, que, em vários momentos, é comparado a um autômato. Além disso, o próprio movimento espasmódico da obra remete ao artifício do fantoche, esse misto de imobilidade e mobilidade que representa tão bem a dialética entre morte e vida que orienta todo o texto e que se relaciona, em grande parte, ao erotismo. Problemática que se vincula à violência e que, embora represente uma manifestação de vida, não seria estranha à morte. Ao tratar dessa questão em *L'erotisme* (1957), Bataille distingue o erotismo do sexo puramente animal, definindo-o como uma experiência essencialmente humana. Segundo ele, o erotismo nasce da influência das proibições impostas pelo universo da razão e do trabalho na conduta sexual das pessoas. Ressaltando o caráter humanizador do trabalho, Bataille afirma ter sido o trabalho o grande fundador da civilização, pois, a fim de otimizar os resultados, ele teria exigido do homem a imposição de uma série de restrições ao sexo e à violência, que, se praticados de modo desenfreado, inviabilizariam a humanidade. Com isso, o trabalho teria sujeitado o homem à descontinuidade.

Por se distinguirem radicalmente uns dos outros, diferentemente dos animais, os seres humanos não seriam capazes de superar a morte através da procriação, constituindo-se, portanto, como seres descontínuos. O impulso sexual, assim como o religioso, representaria

uma tentativa de restabelecimento da continuidade própria da condição natural, empreendimento condenado à frustração devido à individualidade humana. Nesse sentido a comunhão erótica e o contato com o divino permitiriam apenas vislumbrar de relance o universo da continuidade, implicando, portanto, um movimento de retorno à descontinuidade individual, quando surge novamente a face da morte, só que de modo acentuado, momento que, no caso da comunhão erótica, caracteriza-se pela “petite mort”. Embora não seja capaz de superar a descontinuidade, a intensidade da experiência sexual e do contato com o divino é que determina a possibilidade do restabelecimento momentâneo da continuidade perdida.

Quanto mais próximas da irracionalidade, da violência primitiva, mais intensas essas experiências. O universo racional do trabalho, ao restringir o sexo e a violência, portanto, acabaria vedando a comunicação com o universo sagrado da continuidade, que só poderia ser atingido através da violência contida nas transgressões, nas profanações. O sadismo e os rituais orgíacos e de sacrifício constituiriam a radicalização dessas transgressões. Apesar de tentar fugir da descontinuidade por meio de Deus e da noção de imortalidade do espírito, ao vedar a transgressão, excluindo tudo o que é impuro, o cristianismo também acaba interditando o acesso ao sagrado, que seria, por natureza, ambíguo: puro e impuro, fasto e nefasto. A negação da essência divina do demônio, sua expulsão do mundo celeste, representaria justamente essa condenação das transgressões, dado seu forte caráter contestador. Não por acaso, em literatura, o Romantismo, em sua obsessão pela morte e pelo sagrado, teria dado margem ao satanismo. No caso de *Triptyque*, essa transgressão se dá, sobretudo, através da proximidade entre a comunhão erótica e o sexo puramente animal, algo que se reproduz na linguagem do texto, no naturalismo com que são descritas as cenas de sexo, que recebem o mesmo tratamento que qualquer outra cena. A descrição de uma folha ou de uma vaca urinando não é menos importante do que a imagem do encontro sexual entre os casais, que, no romance, é incorporado pela própria paisagem:

La vallée est orientée à peu près exactement d'est en ouest. À l'est ses flancs se rejoignent pour former un cirque rocheux en cul-de-sac au fond duquel se trouve la source de la rivière: une fissure horizontale, comme une bouche, d'où sort en même temps une haleine glacée.<sup>104</sup> (SIMON, 2006, p. 782).

<sup>104</sup> O vale é orientado aproximadamente de leste a oeste. A leste seus flancos se juntam para formar um circo rochoso em *cul-de-sac* no fundo do qual se encontra a fonte do rio: uma fissura horizontal, como uma boca, de onde sai ao mesmo tempo um hálito gelado [tradução nossa].

Nessa passagem da descrição do vale, na série campestre, o erotismo apresenta-se bastante evidente, revelando-se por meio da linguagem, do emprego de expressões como “ses flancs se rejoignent”, “cul-de-sac”, “fond”, “fissure”, “bouche” e “haleine”. Nesse processo de personificação da natureza, destaca-se a incorporação do sexo no movimento natural da vida e da morte, o que, de certo modo, relaciona-se à recusa de Claude Simon ao costume cristão de sublimar sexo a fim de aceitá-lo. Em *Triptyque*, a brutalidade que marca as imagens da comunhão erótica associa-se justamente a isso, à violência contida na transgressão e ao vínculo entre o erotismo e a morte. Na série urbana, por exemplo, é notável a comparação dos dois amantes com lutadores de boxe, do mesmo modo, na série campestre, deparamo-nos com a frequente conexão entre a convulsão erótica da criada e a imagem do coelho debatendo-se para escapar da morte ou, ainda, com o desencadeamento do afogamento da criança em decorrência do impulso sexual incontrolável.

Em todos esses casos, ressalta-se a revelação da face cadavérica do homem por trás da explosão de vida da sexualidade, isto é, o entrelaçamento entre vida e morte. Algo que, na primeira série do romance, reflete-se no contraste entre a natureza paradisíaca e abundante e a velha com aspecto de cachorro que abate o coelho e circula pelo campo ceifando trigo, imagem que retoma a tradicional representação ocidental da morte, que carrega uma foice, e, ao mesmo tempo, a figura de Anúbis, entidade egípcia com cabeça de chacal, um dos deuses dos mortos. Outro ponto importante é a questão do duplo. Do mesmo modo que a cena da queda da calça do augusto constitui um duplo do ato sexual, a velha com aspecto de cachorro é um duplo da jovem criada, algo que se evidencia na sobreposição das imagens da face encovada da velha e da face succionada da jovem na descrição do sexo oral. Já em *Perdidos e achados*, a temática do erotismo é apenas entrevista na narrativa de Ø. Nesse caso, assim como em *Triptyque*, é o desejo que acaba desencadeando o destino trágico da personagem. Contudo, principalmente na narrativa do retrato perdido, no encontro do irmão de ▽ com Anita e Albertina, o vínculo entre morte e vida é bastante claro, personificando-se na imagem da “musicista”, a irmã de cabelo de “enxofre” que tem uma risadinha rouca de “rasga-mortalha”. É interessante observar que os nomes “Anita” e “Albertina” constituem anagramas, cada um deles, se lido ao contrário, alude ao nome da outra irmã. Portanto, as beatas são um duplo, talvez, o duplo morte e vida. Por outro lado, a virgindade das irmãs e o esquecimento do passado reporta à descontinuidade, por conseguinte, à morte. Contudo, no que concerne à questão do erotismo, o principal ponto de contato entre *Perdidos e achados* e *Triptyque* está no “erotismo da escritura”, no movimento de comunhão dos fragmentos dispersos, descontínuos, que, juntos, acabam por formar uma totalidade significativa que,

talvez, corresponda a certo anseio dos escritores de transpor a descontinuidade individual e, com isso, superar a morte, o que, de algum modo, não se faz impossível em se tratando desses mestres em “finixologia”. Em *Um ponto no círculo*, a aproximação da escritura a fósseis, ruínas de um mundo extinto a ser reconstruído pelo trabalho arqueológico da leitura, liga-se justamente a isso, a essa necessidade humana de desafiar a morte, de profanar o universo sagrado da continuidade, Éden perdido:

▽ Assim como os cavalos, as vacas, os anfíbios, os peixes e os pássaros aquáticos esperam sob a terra, no golfo do México, a passagem do tempo e uma circunstância que nos revele suas efígies empedradas, os outros animais ficaram nos papiros, cobertos pelas areias do deserto, protegidos pelo clima seco, enquanto sobre eles passavam e desapareciam, sem nome nem rastro, soldados da Etiópia, assírios, persas, gregos, romanos, tantos outros. Deste modo agem a vida e a memória, sovertendo com igual indiferença o terço e o impuro, para nunca mais ou até que o trabalho do homem – ou o acaso – os devolvam à superfície. (LINS, 1994, p. 28).

Em *L'herbe*, essa mesma imagem da escritura como ruína arqueológica que sobrevive aos tempos, portando o que Osman Lins chama de “manancial de vida, também é bastante explorada, sobretudo, na passagem em que em que se lança um olhar sobre Sabine, uma das “senhoras coloridas” que habitam a ficção simoniana e que aparecem, inclusive, em *Triptyque*, mesmo que de relance. Marcada pelo pavor da velhice e da morte, Sabine procura esconder o envelhecimento sob maquiagens pesadas, roupas e jóias extravagantes e tinturas de cabelo, de modo que se torne cada vez mais colorida à proporção que envelhece, assemelhando-se a

ces vieilles putains<sup>105</sup>: vaguement effrayant, postulant non pas l'idée de plaisir ou de volupté mais celle de quelque culte à la fois primitif et barbare: l'ancêtre, le vénérable grand-père du monde, l'antique et vieux phallus décoré de guirlandes, dressé, monstrueux, solitaire, énorme avec sa tête aveugle, son oeil aveugle, sa rigidité de pierre (et, dans le fond, des colombes, des offrandes, des bêtes sacrifiées, couronnées de fleurs, des lentes processions): quelque chose pour être écrit – ou décrit – en latin, à l'aide de ces mots latins, non pas crus, impudiques, mais, semble-t-il, spécialement conçus et forgés pour le bronze, les pierres maçonnées des arcs de triomphe, des aqueducs, des monuments, les rangées de mots elles-mêmes comme

<sup>105</sup> Provavelmente, Simon refere-se às “prostitutas sagradas”, que, conforme Bataille (1957), diferenciavam-se bastante das atuais. Inicialmente, a prostituição teria surgido simplesmente como uma atividade complementar ao casamento e não como uma atividade comercial, um meio de vida. Em troca de sexo, os homens ofertavam dons a essas mulheres para que elas pudessem se fazer mais belas e continuar consagrando suas vidas à transgressão. Envolvidas por uma aura sagrada, as prostitutas desfrutavam de prestígio semelhante ao dos sacerdotes.

maçonnées, elles-mêmes semblables à d’indestrutíveis murailles destinées à durer plus longtemps que le temps même, avec la compacte succession de leurs lettres taillées en forme de coins, de cubos, de poutres, serrées, ajustées sans ponctuation, majuscule, ni le moindre interstice, à la façon de ces murs construídos sem mortier, les mots se commandant les uns les outros, ajustés aussi par cette syntaxe impérieuse inventée sans doute en prévision des mutilations futuras et à seule fin de pouvoir être reconstitués mille ou deux mille ans plus tard, après avoir été dispersés, oubliés, enterrés, recouverts de ronces, submergés et rédecouverts, épelés par la main des bergers qui suit du doigt sur le marbre du fronton dans l’herbe folle de la verte Arcadie, recités, ânonnés par les futuras gerações de cancrs aux doits tachés d’encre, cherchant, le feu aux joues (dans les dictionnaires tachés d’encre, aux pages cornées, à la reliure démantibulée, rafistolés, rapiécés, recouverts de papier d’emballage bleu ou beige et où des gerações sucessives de grands frères ont déjà cherché avant eux – sortes de Bibles de la connaissance, transmises de mains en mains, et sur la page de garde desquelles les noms successifs des possesseurs s’alignent s’étagent, maladroitement calligraphiés en des encres jaunies), cherchant les vieux, les indestrutíveis mots latins (matrone, mentule, menstrues), les lèvres tachées de violet mordillent le porte-plume rongé comme si, avec l’encre qui les souille, elles suçaient sans comprendre le lait, le principe, non pas même d’une civilization, de la poussiéreuse culture aux inúteis et poussierux bouquins, mais de la vie même) [...].<sup>106</sup> (SIMON, 1958, p. 92-93).

Na luta de Sabine contra a dissipação do corpo ecoa a ancestral revolta humana contra a morte, a mesma busca pelo restabelecimento da continuidade perdida presente no erotismo contido nos monumentos ao falo, nas inscrições deixadas por sociedades desaparecidas ou na escritura literária, na palavra feita bronze, ordenada em uma sintaxe diferente, capaz de sobreviver aos tempos, impondo à posteridade um trabalho de decifração que pode servir como uma porta de acesso a perdidos “mananciais de vida”, ao sêmen, princípio da existência humana.

---

<sup>106</sup> essas velhas putas: vagamente assustadora, postulando não a ideia de prazer ou de volúpia mas aquela de algum culto ao mesmo tempo primitivo e bárbaro: o ancestral, o venerável avô do mundo, o antigo e velho falo decorado de guirlandas, ereto, monstruoso, solitário, enorme com sua cabeça cega, seu olho cego, sua rigidez de pedra (e, no fundo, pombas, oferendas, animais sacrificados, coroados de flores, lentas procissões): algo para ser escrito – ou descrito – em latim, com a ajuda de palavras latinas, não cruas, impudicas, mas, aparentemente, especialmente concebidas e forjadas pelo bronze, as pedras feitas arcos de triunfo, aquedutos, monumentos, as combinações das palavras elas mesmas como construídas, elas mesmas semelhantes a indestrutíveis muralhas destinadas a durar mais que o próprio tempo, com a compacta sucessão de suas letras talhadas em forma de cunhas, de cubos, de vigas, cerradas, ajustadas sem pontuação, maiúscula, nem o menor interstício, ao modo dos muros construídos sem cimento, as palavras comandando umas às outras, ajustadas também por essa sintaxe imperiosa inventada sem dúvida em previsão das mutilações futuras e com o único fim de poderem ser reconstituídas mil ou dois mil anos mais tarde, após terem sido dispersas, esquecidas, enterradas, recobertas de silvas, submersas e redescobertas, soletradas pela mão de pastores que seguem com o dedo sobre o mármore do frontão na vegetação selvagem da verde Arcádia, recitadas, balbuciadas, pelas futuras gerações de cancrs com os dedos sujos de tinta, o fogo nas bochechas (nos dicionários manchados de tinta, com as páginas dobradas, com a encadernação danificada, reparados, remendados, recobertos com papel de embalagem azul ou bege e onde gerações sucessivas de irmãos mais velhos já procuraram antes deles – espécie de Bíblias do conhecimento, transmitidas de mãos em mãos, em cujas páginas de guarda os nomes sucessivos dos proprietários se alinham se sobrepõem, desajeitadamente caligrafados em tintas amareladas), procurando as velhas, as indestrutíveis palavras latinas (matrone, mentule, menstrues), os lábios manchados de violeta mordiscam a caneta roída como se, com a tinta que os suja, eles sugassem sem compreender o leite, o princípio não de uma civilization, de uma empoeirada cultura com inúteis e empoeirados alfarrábios, mas da própria vida) [...] [tradução nossa].



Figura 6: monumento ao deus Dionísio, em Délos.

Contudo, a despeito de todos os esforços, a morte persevera. O narrador de *Histoire* (1967), ao descrever uma dessas senhoras, que, como Sabine, buscavam no artifício uma forma de resistir aos efeitos do tempo, vê nas jóias e pedrarias extravagantes que portava uma tentativa de substituir o brilho da pele que tinha quando jovem pelo brilho das pedras, o que lhe emprestava certo “ar mineral”. Observação que revela a presença da morte trabalhando para converter a matéria animal em mineral. Sinal de que o homem ainda está muito longe de reencontrar seu Éden, essa terra sem mal, purgada da morte e da dor. Porém, resta a luta. Em *Le mythe de Sisyphe* (1942), ao abordar a questão do suicídio e do valor da vida em um mundo destituído de sentido, Camus elege como paradigma humano a figura de Sísifo, o mais astuto de todos os mortais, que, tendo enganado a morte e enfurecido os deuses, nos infernos, recebe o castigo digno de um deus: pela eternidade, empurrar uma imensa pedra ao topo da montanha e, do cume, vê-la rolar montanha abaixo. Representação do trabalho inútil, da vacuidade da vida, o castigo de Sísifo não o abate. Mesmo sabendo que o esforço será vão, Sísifo desce a montanha e reergue seu fardo em um desafio aos deuses. Vitória de que só se dá conta nos instantes em que, com as mãos livres, propõe-se a recomeçar. Segundo Camus, nesses raros momentos, é preciso imaginar Sísifo sorrindo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Osman Lins defendia que a crítica literária tinha como papel compartilhar leituras e aproximar as pessoas dos textos, de modo que os estudos críticos pudessem contribuir, de algum modo, com a constituição de comunidades de leitores dentro e fora das universidades. Como nota Lajolo (2008), o processo de leitura, quando compreendido como uma prática social que envolve o constante diálogo entre autor, leitor e a comunidade de leitores, à maneira do canto dos galos do poema de Cabral, constitui-se como um tecido coletivo e individual ao mesmo tempo. Em suas palavras: “Cada leitor na individualidade de sua vida, vai entrelaçando o significado pessoal de suas leituras com os vários significados que ao longo da história de um texto este foi acumulando.” (2008, p. 106).

Com isso ganha o texto, que amplia a sua história de leituras, e os leitores, que enriquecem as suas. Tendo em vista que o nosso estudo, como todos os outros, representa uma simples construção linguística, um “lance de linguagem”, não esperamos ter encontrado respostas definitivas a problemáticas tão complexas como os conceitos de neobarroco e pós-modernidade. Questões que foram tratadas em um capítulo especial a fim de deixar claro o que, afinal, estamos chamando de neobarroco e estabelecer uma possível relação entre o barroco, movimento setecentista, e a atualidade. Base importante para o estudo comparativo realizado, que englobou tanto textos teóricos dos escritores em questão, quanto textos literários, embora o nosso objetivo primeiro tivesse sido estabelecer uma comparação entre os trípticos *Perdidos e achados* e *Triptyque*.

Como ressalta Nitrini (2010), apesar de a literatura comparada ter se firmado como disciplina somente no século XIX, os estudos comparados se confundem com as origens da própria teoria da literatura, que se funda, basicamente, na comparação, no confronto entre os textos. Desse confronto é que surgem os fundamentos das investigações literárias. Podemos dizer que o nosso estudo se estruturou inteiramente na comparação, não só na aproximação dos trípticos, mas na comparação das concepções literárias de Osman Lins e de Claude Simon, na comparação do barroco e do neobarroco, na aproximação entre diferentes épocas, diferentes modalidades de arte, etc. Osman Lins e Claude Simon nos mostraram o quanto a associação de elementos dessemelhantes é fecunda no processo de construção literária. O mesmo vale para os estudos críticos. Apesar das visíveis diferenças de estilo e, até mesmo de extensão entre ambas as obras (o texto de Simon é bem mais longo do que o de Osman

Lins), há certos pontos de contato entre *Perdidos e achados* e *Triptyque* que permitem o estabelecimento de relações de analogia. Talvez, nesse processo, as diferenças sejam mais importantes do que as semelhanças, pois são as diferenças que alimentam as discussões, sem elas, a comparação poderia se tornar um tanto monótona.

Quanto ao referencial teórico, procuramos empregá-lo a fim de atender às necessidades de compreensão dos textos, buscando sempre um equilíbrio entre teoria e arte, o que nos permitiu certa liberdade para incorporar alguns filmes e textos literários de outros escritores com o intuito de enriquecer a discussão e, assim, lançar uma nova luz sobre as obras em questão. Mas, a despeito do trabalho crítico realizado, em muito ainda nos identificamos com aqueles garotos, mancha de tinta nos lábios, desvendando penivelmente as indestrutíveis expressões latinas. Um convite a outros nomes a se alinharem naqueles velhos dicionários, bíblias do conhecimento...

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Visão 1944. In: \_\_\_\_\_. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

ARENDT, Hannah. O conceito de história – o antigo e o moderno. In: \_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. Tradução: Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1957.

\_\_\_\_\_. *Origens do totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Sobre a violência*. Tradução: André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ATLAN, Henri. Teórico da auto-organização. In: PESSIS-PASTERNAK, Guitta. *Do caos à inteligência artificial: quando os cientistas se interrogam*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

AYMÉ, Marcel. *Le passe-muraille*. Paris: Gallimard, 2006.

BANDEIRA, Manuel. Nova poética. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

\_\_\_\_\_. Gesso. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Tradução: Maria da Glória Novak; Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1988.

BÍBLIA SAGRADA. Ed. Pastoral-catequética. São Paulo: Editora Ave Maria, 1998.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BRAQUE, Georges. *Le jour et la nuit: cahiers de Braque, 1917-1952*. Paris: Gallimard, 1952.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1964.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe: l'essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 1942.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloíse P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1998.

CASSÉ, Michel; MORIN, Edgar. *Filhos do céu: entre vazio, luz e matéria*. Tradução: Edgar de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COLLECTION DE L'ART BRUT LAUSANNE. Disponível em: <<http://www.artbrut.ch/fr>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

DÄLLENBACH, Lucien. *Claude Simon*. Paris: Seuil, 1988.

\_\_\_\_\_. Intertexto e autotexto. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Equipe de tradução: Roberto Machado (coordenação) ...[et al.]. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DEVILLERS, Virginie. Paul Delvaux: le théâtre des figures. *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1992/1-2, Bruxelles: Université libre de Bruxelles, 1992. Disponível em: <[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255\\_1992\\_1\\_2\\_000.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1992_1_2_000.pdf)>. Acesso em: 15 nov. 2012.

D'ORS, Eugenio. *Du baroque*. Tradução: Mme. Agathe Rouart-Valéry. Paris: Gallimard, 1935.

DOURADO, Autran. Os mínimos carapinas do nada. In: \_\_\_\_\_. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DUBUFFET, Jean. *Cultura asfixiante*. Tradução: Serafim Ferreira. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

\_\_\_\_\_. *Biographie au pas de course*. Paris: Gallimard, 1985.

\_\_\_\_\_. Dubuffet, "Empreintes". In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Equipe de tradução: Waltensir Dutra ...[et al.]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUNCAN, Alastair B. Triptyque: notice. In: SIMON, Claude. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Organização e tradução: Tomás Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Tradução: Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1974.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: O autor, 2000.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução: Araújo Nabuco. São Paulo: Círculo do livro, 1976.

FRYE, Northrop. Crítica arquetípica: Teoria dos mitos. In: \_\_\_\_\_. *Anatomia da Crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, Teoria e Ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

ISER, Wolfgang. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. In: *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção de Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002. DVD (73min), son., color.

LAJOLO, Marisa. Tecendo a leitura. In: \_\_\_\_\_. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 2008.

LE TESTAMENT d'Orphée. Direção e roteiro: Jean Cocteau. França: Janus, 1961. DVD (77 min), áudio em francês, legendas em português, preto e branco.

LEENHARDT, Jacques. *Lecture politique du roman: "La jalousie" d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: Éditions de Minuit, 1973.

LINS, Osman. *Nove novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Martins, 1969.

\_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

\_\_\_\_\_. *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo: Summus, 1980.

\_\_\_\_\_. *Revista viver e escrever*. Porto Alegre, v. 1, 1981. Entrevista concedida a Edla Van Steen. Disponível em: <<http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.

MARCUSCH, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONIZIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dislocaciones Del tiempo y nuevas topografías de la memória. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Orgs). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla*. Paris: Librio, 1994.

NETO, João Cabral de Melo. Catar feijão. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo-Brasília: UCITEC, 1987.

\_\_\_\_\_. *Literatura Comparada: História, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2010.

OS PALHAÇOS. Direção: Federico Fellini. Itália, França e Alemanha: Dreamland, 1970. DVD (92 min), em italiano, legendas em português, color.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Prefácio da edição francesa de “Nove, novena”. Disponível em: <[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_prefacio4.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_prefacio4.htm)> Acesso em: 16 Maio. 2011.

POLZONOFF JR., Paulo. Pós-Modernismo: nascimento e morte. In: *Continente Multicultural*. Recife, CEPE, jun. 2004.

PRADO, Luis Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

QUEVEDO, Francisco de. Sueño de la muerte. In: \_\_\_\_\_. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Biblioteca Virtual Universal. Disponível em: < <http://www.biblioteca.org.ar> > Acesso em: 20 nov. 2012.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

RIBEMBOIM, Jacques. “Neocolonialismo interno” e as novas faces do velho colonialismo: o caso da região nordeste do Brasil. In: XXVIII LASA Congress – Rethinking Inequalities, 2009, Rio de Janeiro. Anais do XXVIII International Congress – LASA 2009. Disponível em: <[lasa.international.pitt.edu/.../RibemboimJacques.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/.../RibemboimJacques.pdf) > Acesso em: 13 nov. 2012.

RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1973.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2005.

RIZZON, Luiz Antenor; MENEGUZZO, Júlio. *Sistema de produção de destilado de vinho*. Disponível em: <<http://www.cnpqv.embrapa.br/publica/sprod/DestiladoVinho/destilacao.htm> > Acesso em: 02 Abr. 2012.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau Roman*. Paris: Minuit, 1961.

\_\_\_\_\_. *La jalousie*. Paris: Minuit, 1957.

\_\_\_\_\_. Alain Robbe-Grillet à propos de *La jalousie*. Paris, Office national de radiodiffusion télévision française, 19 jun. 1957. Entrevista concedida a Pierre Dumayet. Disponível em: < <http://www.ina.fr> > Acesso em: 13 set. 2012.

ROSA, João Guimarães. Sorocô, sua mãe, sua filha. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROUSSET, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France: circé et le paon*. Paris: José Corti, 1985.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução: Jacques Henric; Severo Sarduy. Paris: Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.) *América Latina em sua literatura*. Tradução: Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. Jean-Paul Sartre s'explique sur les mots. *Le monde*, 18 de Abril de 1964, p.13. Entrevista concedida a Jacqueline Piatier.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2008.

SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Tradução: Mario Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1960.

SIMON, Claude. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2006.

\_\_\_\_\_. *Histoire*. Paris: Minuit, 1967.

\_\_\_\_\_. *L'herbe*. Paris: Minuit, 1958.

\_\_\_\_\_. *Attaques et Stimuli*. In: DÄLLENBACH, Lucien. *Claude Simon*. Paris: Seuil, 1988. Entrevista concedida a Lucien Dällenbach.

\_\_\_\_\_. *Dates*. In: DÄLLENBACH, Lucien. *Claude Simon*. Paris: Seuil, 1988. Declarações do escritor recolhidas por Marianne Alphant em 1985.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *Le baroque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

TAVARES, Deolindo. *Poesias*. Recife: FUNDARPE, 1988.

UN CHIEN andalou. Direção: Luiz Buñuel. Roteiro: Luiz Buñuel e Salvador Dalí. França: p&b, 1929. DVD (16 min): mudo, legendado em francês, preto e branco.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermões consagrados à glorificação de S. Francisco Xavier. In: \_\_\_\_\_. *Sermões*: tomo XIII. Porto: Lello & irmão, 1959.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução: João Azenha JR. São Paulo: Martins fontes, 1996.

XIRAU, Joaquín. *La filosofía de Husserl: una introducción a la fenomenología*. Buenos Aires: Losada, 1941.