

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

Poética da Errância ou Geografia da Perdição? –
Paul Bowles e as palavras sem margens de uma ficcionalidade
expatriada.

RECIFE
2011

JOÃO AUGUSTO DE MEDEIROS LIRA

Poética da Errância ou Geografia da Perdição? –
Paul Bowles e as palavras sem margens de uma ficcionalidade
expatriada.

Dissertação de Mestrado 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.

Orientador: Prof. Dr. Roland Walter

RECIFE

2011

Catálogo na fonte
Bibliotecária Delane Diu, CRB4- N°849/86

L768p Lira, João Augusto de Medeiros
Poética da Errância ou Geografia da Perdição? : Paul Bowles e as
palavras sem margens de uma ficcionalidade expatriada / João Augusto
de Medeiros Lira. – Recife: O autor, 2011.
128p. ; 30 cm.

Orientador: Roland Walter.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
CAC. Letras, 2011.
Inclui bibliografia.

1. Teoria da Literatura. 2. Paul Bowles. 3. Literatura – Expatriação. I.
Walter, Roland. (Orientador). II. Título.

809 CDO (22.ed.)

UFPE (CAC2011-29)

JOÃO AUGUSTO DE MEDEIROS LIRA

**POÉTICA DA ERRÂNCIA OU GEOGRAFIA DA PERDIÇÃO? - Paul
Bowles e as Palavras Sem Margens de Uma Ficcionalidade Expatriada**

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
28/2/2011.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
Orientador - LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz
LETRAS VERNÁCULAS - UFS

Recife - PE
2011

Para Paul Bowles.

Para as palavras, que a tudo conseguem fazer existir.

Para você, o Outro, o além de mim.

Para o ser ou não-ser, e a sua lustrosa interrogação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Paul Bowles por ter-nos deixado uma obra repleta de caminhos e encruzilhadas, de vertigem e assombro, de encontros e efeitos arrebatadores. E agradeço também:

- ao amigo Nelson Costa Rego Caldas Filho por apresentar-me a obra de Paul Bowles, e por partilhar comigo destas e tantas outras perplexidades;
- ao poeta, escritor, professor, e amigo Moisés Monteiro de Melo Neto pelo estímulo, sinceridade e afeto; e por me fazer acreditar na capacidade de realizar este trabalho;
- aos professores e amigos Alexandre Furtado de Albuquerque Corrêa e Viviane Fontoura por terem sempre acreditado que eu cumpriria esta etapa;
- aos professores Roland Walter, Alfredo Cordiviola, Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz, Ermelinda Ferreira, Liane Schneider, Anco Márcio Tenório Vieira, Sônia Ramalho, Lucila Nogueira, Suely Cavendish, e a todos que compõem o Programa de Pós Graduação em Letras da UFPE; em especial, a Diva Albuquerque e Jozaías Santos por todo o apoio e assistência.
- ao apoio material da CAPES e do CNPq, que foi de ajuda imprescindível;
- a todos os colegas do curso com que partilhei aulas e discussões, e em especial a Cristiane Montarroyos, por ter feito desta jornada algo mais fraterno e divertido;
- a Glória Luchsinger e Izabel Maia pelo apoio e admiração incondicional;
- especialmente ao meu tio Fernando Medeiros pelo apoio ilimitado e sem preço, sem o qual este trabalho não teria sido realizado.
- e a minha mãe, por tudo. Pelo amor, pela dor, e nossos abismos em comum.

Perder-se também é
caminho.

Clarice Lispector

Não fui, na infância, como os ouros
e nunca vi como outros viam.
Minhas paixões eu não podia
tirar de fonte igual a deles,
e era outra a origem da tristeza,
e era outro o canto, que acordava
o coração para a alegria.
Tudo o que amei, amei sozinho.
Assim, na minha infância, na alba
da tormentosa vida, ergueu-se,
no bem, no mal, de cada abismo,
a encadear-me, o meu mistério.
Veio dos rios, veio da fonte,
da rubra escarpa da montanha,
do sol, que todo me envolvia
em outonais clarões dourados;
e dos relâmpagos vermelhos
que o céu inteiro incendiavam;
e do trovão, da tempestade,
daquela nuvem que se alteava,
só, no amplo azul do céu puríssimo,
como um demônio, ante meus olhos.

Edgar Allan Poe

Para onde vão os trens meu
pai? Para Mahal, Tami, para
Camiri, espaços no mapa, e
depois o pai ria: também para
lugar algum meu filho, tu
podes ir e ainda que se mova
o trem tu não te moves de ti.

Hilda Hilst

O ruído do vento na janela
celebrava sua tenebrosa
sensação de ter atingido um
novo grau de solidão.

Paul Bowles

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo focalizar certas articulações e estratégias literárias sob a perspectiva dialógica do entrecruzamento discursivo entre os conceitos aqui denominados de Poética da Errância e Geografia da Perdição, aplicados na análise da literatura do escritor norte-americano Paul Bowles, destacando o entrelaçamento de pressupostos estéticos, filosóficos, e culturais na elaboração do entre-lugar e das encruzilhadas multiculturais construídas pela sua ficcionalidade expatriada, revelando um jogo multifacetário de desconstruções e questionamentos estabelecido no diálogo entre as referências culturais e identitárias do autor (centros) e a experimentação das particularidades de outras culturas (margens), ultrapassando fronteiras ideológicas, diferenças, e limites entre as perspectivas do que venha a ser Ocidental e Não-Ocidental, centros e margens, local e global, sonho e realidade, imaginação e magia, ser e não-ser, o Eu e o Outro.

Palavras-chave: Errância. Perdição. Diferenças. Ficção. Encruzilhadas.

ABSTRACT

This work has the purpose to focus on certain literary strategies and articulations under the dialogic perspective of a discursive intercrossing between the concepts hereafter so called Wandering Poetics and Geography of Perdition applied to the analysis of the North-American writer Paul Bowles' literature, highlighting the crossing of aesthetic, philosophical, and cultural patterns into the elaboration of the in-between spaces and multicultural crossroads built by his expatriate fiction, revealing a multifacetary game of deconstructions and questionings established within the dialogue between the author's cultural and identity references (centers) and his experiences close to other cultural particularities (margins), trespassing ideological boundaries, differences, and limits between the perspectives of what comes to be Western and Non-Western, centers and margins, local and global, dream and reality, imagination and magic, being and non-being, Self and Other.

Keywords: Wandering. Perdition. Difference. Fiction. Crossroads.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 – ERRÂNCIA E PERDIÇÃO	
1.1 – Um autor, uma obra, e múltiplas intertextualidades.	18
1.2 – A <i>hiper-moralidade</i> transgressiva da palavra artística.	26
1.3 – A palavra desviante de Paul Bowles.	34
CAPÍTULO 2 – PALAVRAS SEM MARGENS	
2.1 – Palavras errantes: ensejos de uma ficcionalidade expatriada.	50
2.2 – Uma luz na escuridão e invisibilidade periféricas.	56
2.3 – Paul Bowles e as zonas de contato.	65
CAPÍTULO 3 – FICÇÃO E ENCRUZILHADAS	
3.1 – <i>Um Episódio Distante</i> : a dissolução categórica do sujeito.	74
3.2 – <i>A Presa Delicada</i> : <i>act gratuit</i> de horror e crueldade humana.	82
3.3 – <i>O Céu Que Nos Protege</i> : o céu não é o limite.	88
3.4 – <i>Aqui Para Aprender</i> : caminhos inversos, sarcasmo e delação.	100
3.5 – O Mágico e o Surreal na literatura de Paul Bowles.	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

INTRODUÇÃO

Toda pesquisa acadêmica, esteja ela inserida em qualquer área do conhecimento, ou qualquer contexto de abordagem metodológica, traz em si um apreço específico por uma determinada problemática, a qual ela pretende evidenciar, dar relevo e consistência, promovendo constatações substanciais que justifiquem o resultado dos seus esforços teóricos, críticos e analíticos. Por mais arrojados e criteriosos que possam ser os modelos e exigências que regem o seu processo – e por finalidade o ensejam –, subjaz aos entremeios de suas proposições uma inevitável atitude de cumplicidade irrestrita ao objeto sobre o qual ela se debruça. As vias pelas quais o seu discurso é conduzido não deixam de revelar uma série de matizes e indicadores de seus propósitos, de suas intencionalidades, de seus escrutínios, de seus questionamentos, e de sua busca por respostas. A elaboração do seu conjunto procura articular uma forma que congregue os seus exigidos atributos de cientificidade, de realização, e de justificativa, que por fim a fundamentam.

Porém, no campo da criação artística – e no caso em particular deste estudo, no universo da ficcionalidade literária –, a realização de tais objetivos se cruza com um tipo muito peculiar de cumplicidade, que a partir de então, passa a permear o conjunto das conjecturas destinadas a configurar o seu almejado caráter científico. A efetivação do seu discurso parte do preceito de que não há legitimidade justificável no estudo da Arte e nos ensejos de sua teorização, se não houver uma cumplicidade “apaixonada” perante o objeto de estudo. O ato artístico é essencialmente um ato de paixão – no sentido mais amplo que tal palavra consiga atingir –, sendo o fascínio um dos elementos primordiais dos seus construtos. Na fascinação, fundamenta-se a potencialidade do belo. Sem os efeitos da fascinação – qualquer que seja a sua natureza –, simplesmente, não há efetividade na Arte. E em se tratando de arte literária, há uma expressa fascinação pela força das palavras, e do seu poder de edificar o universo fértil e obtuso da mimetização do patrimônio incalculável de experiências e sentimentos humanos, através do jogo performativo de suas arregimentações, e da complexa exegese ficcional elaborada pelo exercício representacional de sua vasta pluralidade criadora.

Em se tratando de Literatura, a palavra é a sua substância primordial. O seu jogo de significados a particulariza em quaisquer de suas instâncias. É o seu significado que confere a sua unidade verbal, e assim como afirma Jean Paul Sartre (1999, p. 14), sem o qual “os vocábulos se dispersariam em sons ou em traços de pena”. A matéria com que é criada a literatura, a forma que ela assume, a sua origem, natureza e finalidade, depende decisivamente da articulação dos significados – constituídos e constituintes – das palavras edificadoras de seu discurso. É o tratamento dado à *seleção*, *ornamentação*, e *orquestração* de palavras, que define o exercício do sujeito criador em literatura. O artista da palavra assume indiscutivelmente esta paixão pela carpintaria de manusear significados; de combiná-los, de transformá-los, de transcendê-los, e de fecundá-los. E assim sendo:

O significado também se torna natural: deixa de ser a meta sempre fora de alcance e sempre visada pela transcendência humana; é uma propriedade de cada termo, análoga à expressão de um rosto, ao pequeno sentido, triste ou alegre, dos sons e das cores. Fundido à palavra, absorvido pela sonoridade ou pelo seu aspecto visual, adensado, degradado, o significado também é uma coisa, incriada, eterna. (...) O falante está *em situação* na linguagem, investido pelas palavras: são os prolongamentos dos seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo. (...) Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminescência própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas. (SARTRE, 1999, p. 14)

Esta passagem enfatiza a natureza da abordagem e o terreno em que estaremos trafegando ao conduzir as orientações deste estudo: o campo deste jogo composto de certa *erótica discursiva* entre homem e palavra, significante e significado, criador e obra, sujeito e objeto de sua criação. Portanto, ao introduzir esta dissertação, não poderíamos deixar de subscrever o local de onde parte os seus propósitos, onde se articulam os seus diálogos e intertextualidades, e a natureza do olhar lançado sobre o objeto em questão, demarcando qual tipo particular de fascínio se faz cúmplice dos seus esforços de teorização literária, e quais ferramentas discursivas são utilizadas no levantamento de suas problemáticas teóricas, filosóficas, estéticas, e culturais.

O olhar analítico deste estudo adentra um período deveras turbulento da história da literatura. Um período de fecundas rupturas, de tensões, de distanciamentos, de diferenciações, e de experimentações, que marcaram os caminhos da literatura mundial a partir das primeiras décadas do século XX. Este foi um período bastante fértil de produção artística, um período marcado por intensas transformações. Uma época de constante mobilidade, repleta de encontros e desencontros, de vagares e perplexidades, de entregas e perdições. Os artistas deixavam-se guiar pelos princípios da paixão, da infração, e da liberdade. Desta forma, eles deflagraram uma série de iniciativas que mudariam para sempre as formas de tratamento dado ao objeto artístico. E em se tratando de literatura, foi o tempo de um *falar extremado* do discurso literário; cheio de mais-além, de labirintos indecifráveis, de abismos, de sem-fins ou finalidades; repleto de mistérios e verdades ocultas; e desta feita, cheio de contagiantes ressonâncias e luminescências artístico-discursivas de natureza múltipla, entrecruzadas, cheio de encruzilhadas e zonas de contato multiculturais, encontrando na arte da palavra narrativa um espaço singularizado para a sua realização e existência.

É no bojo desta *zona turbulenta* de criação artística que situamos o emergir da obra literária do escritor norte-americano Paul Bowles (1910-1999). Expatriado. Estrangeiro. Viajante. Nômade. Outsider. Errante. Adjetivos não faltam para denunciar o espírito peregrino e *ex-cêntrico* com que ele mergulhou nos domínios desconhecidos das margens periféricas, constantemente distanciando-se da modernidade dos grandes centros “civilizados”, sempre em busca do mais distante, do sem-limite, do inominável, do absurdo, do mágico, do fantástico, e ao mesmo tempo, do absoluto e do sublime. Existe algo muito sedutor, intrigante, e perturbador em sua literatura. Daí a sua singularidade e o nosso fascínio em estudá-la. De imediato, três tendências fundamentais caracterizam e destacam Bowles enquanto artista criador: (a) ele ultrapassa inúmeras fronteiras, (b) ele experimenta em demasia, e (c) ele busca constantemente um diálogo com o “diferente”.

Ultrapassagens, Experiências, e Diferenças. Eis os três pilares em que se sustenta a focalização das abordagens aqui conduzidas; tomando por *ultrapassar*, todo impulso ou iniciativa de transgressão, de não-conformidade, de violação de barreiras e limites; por *experimentar*, toda ação de entrega e participação no jogo performativo das incondicionalidades, do irrestrito, da liberdade do que estar sempre

por vir, independente dos benefícios ou malefícios que carreguem nas suas feituas; e por *diferir*, todo esforço de trazer à cena da presença as vozes inauditas de contextos e sujeitos diferenciados, adentrando no universo de suas singularidades, procurando visualizar os seus mais variados desenhos e as suas formas particularizadas de manifestação.

As nossas especulações seguem apoiadas em duas vias paralelas de abordagem, que muitas vezes se cruzam e se entrelaçam na complexa encruzilhada discursiva instaurada na obra de Bowles. A primeira via aponta para a pergunta levantada no título deste trabalho: *Poética da Errância ou Geografia da Perdição?* Pergunta esta, que pretende ao efeito semelhante a um lance de *cara ou coroa*, porém sem que uma face exclua a outra, mas sim, que se configurem como partes integrantes de uma mesma *moeda*. A tentativa de articular o estatuto estético-filosófico de uma *poética da errância* com a fenomenologia de uma *geografia da perdição* na produção da ficcionalidade de Paul Bowles é um dos eixos temáticos desta pesquisa. Sob a abordagem metafórica da figura do *errante* procuramos focalizar o aspecto de sua mobilidade intensa como elemento essencial para a motivação dos deslocamentos, desvios, alternâncias, e diferenciações assumidas pela natureza de sua narratividade.

Aglutinar estes elementos sob a égide de uma poética implica na necessidade substancial de inventariar uma série de estratégias discursivas, assim como os motivos, desejos, e propósitos que a configurem e justifiquem. Sob o desenho de uma *geografia da perdição*, subjaz o lastro performativo do discurso de uma *via negativa*, contrária, repleta de cortes, de rupturas, de riscos, de ousadia; e também, de queda, de perdas, de abismos, e de horrores, através da qual a ficcionalidade de Paul Bowles não se intimida em adentrar nos subterrâneos do imaginário e da natureza humana. Esta via de abordagem, simbolizada na dupla face desta *moeda*, visa, de certo modo, evidenciar todo um *background* valorativo da iniciativa de produção do objeto artístico pelo seu criador; ou seja, o que ele pretende ao escrever? Qual a significância dada a tal ato? Quais as ferramentas utilizadas? O que o influencia? O que o instiga? Quais os recursos com que ele conta? Quais as suas fontes e referências? O que pretende falar a voz do seu discurso artístico? O que ela revela, e o que ela esconde? Porque ela se arrisca a falar? Porque ela não tem medo de perder-se? Porque ela não tem medo de fracassar?

É no jogo perigoso da busca por respostas para tais perguntas que procuramos fazer valer esta tal *moeda*, fundida pelos conceitos de *Errância* e *Perdição*, negociada no universo das representações estético-filosóficas e mítico-ficcionais da literatura de Paul Bowles. É no rastro desta espécie de *jogo performático* da escrita artística, que procuramos os suportes teóricos para as nossas argumentações. Aonde, e como, se localiza a *Errância* e a *Perdição* em sua obra? Que diálogos tais elementos estabelecem ou suscitam?

É a partir da necessidade de respostas para estas perguntas, que contamos com as idéias – tanto vigorosas quanto controversas – de George Bataille para auxiliar-nos no exercício de vasculhar os subterrâneos velados deste tipo de tendências aplicadas à literatura. O pensamento de Bataille é utilizado, além de base para a fundamentação teórica, como um elo referencial da participação de outras vozes que comungam de experiências artísticas similares.

Uma segunda via de abordagem se orienta pelos fatores que implicam na definição do que seriam as *palavras sem margens* da literatura de Bowles, apontadas no subtítulo desta dissertação. O que particularizaria as condições próprias da produção mimética de sua narrativa dentro do paradigma de uma literatura expatriada? Ao enquadrarmos a produção literária de Paul Bowles em um modelo de *ficcionalidade expatriada*, nos referimos diretamente ao caráter de *mobilidade*, *distanciamento*, e *experimentação*; diretrizes estas, que se afirmam como traços primordiais e fatores determinantes, não apenas de sua criação artística, como também de todo o seu projeto de vida. É neste vertiginoso diálogo com a alteridade e com o desconhecido, que as palavras de sua narrativa dissipam as suas margens e se lançam além dos limites de si mesmas. Elas se ultrapassam. Elas arriscam ir além dos limites do aceitável, e nas artimanhas de sua transgressiva in-aceitabilidade, elas se superam, fazendo eclodir a performance de sua *trans-condicionalidade*.

As suas vivências e experimentações literárias no México, e principalmente no Marrocos – onde ele viveu os últimos cinquenta anos de sua vida –, encheram de intensidade e assombro este diálogo. As suas histórias são construídas no compasso das aproximações e distanciamentos entre múltiplas diferenças e na ousadia da experimentação de múltiplos olhares. O estatuto de sua criação mimética

constantemente dialoga com o que Luiz Costa Lima (2003, p. 23) chama de “predominância do vetor diferença sobre o horizonte da semelhança”, mostrando que “a *diferença* alcançada por obras que tematizam a experiência vivida em continentes marginalizados (...) internaliza *lugares* distintos, tendencialmente provocadores de configurações diferenciadas”.

É na trilha da criação deste universo de “configurações diferenciadas”, e destes “lugares distintos”, permeado por um constante jogo de espelhos entre opostos, entre “diferentes”, e uma contínua desconstrução de perspectivas e de sujeitos, que procuramos enquadrar a produção literária de Paul Bowles, enquanto escritor expatriado, fascinado pelo universo das margens. É a partir deste ponto referencial, situado no vértice de uma encruzilhada aglutinadora de uma multiplicidade de diferenças, que procuramos destacar o papel da literatura na formação de identidades culturais e individuais, revelando as suas iniciativas através das abordagens acerca da relação entre o Eu e o Outro. Questões estas que ao longo do século passado e o início do corrente têm-se tornado pontos chaves no contexto dos estudos literários e culturais.

Não apenas a obra artística de Paul Bowles nos oferece a oportunidade de adentrar por estes espaços plurais, como também o seu próprio papel de artista e intelectual *outsider*, singularmente “marginal” e original, que arrisca plantar o seu olhar criador no seio do multiculturalismo, travando um constante diálogo com diferentes culturas, lançando-se incondicionalmente nos domínios de sua magia, de seus mistérios, e de suas particularidades culturais. Daí o caráter performativo do seu exercício literário. Através de sua narrativa, ele consegue abarcar diversas encruzilhadas, ritos de passagem, zonas de contato, *entre-lugares*; fazendo o leitor entrever as suas perturbadoras minúcias e verdades, que através de sua literatura, universalizam-se.

É no *entre-lugar* estabelecido pelo diálogo – e muitas vezes, pelo entrelaçamento – destas duas vias de abordagem, que focalizamos analiticamente a obra de Paul Bowles. Uma via com um viés de orientação mais estético-filosófica, mais fenomenológica, mais representacional; e outra mais culturalista, mais inclusiva, mais problematizante. É desta forma que pretendemos traçar as respostas ao que nos propusemos perguntar – *Poética da Errância ou Geografia da Perdição?* –, e

conseguir explicar as evidências das proposições que escolhemos problematizar – *as palavras sem margens de uma ficcionalidade expatriada*. Esperamos que no final de nossas especulações e investidas de teorização, as nossas palavras contribuam para pluralizar ainda mais as múltiplas encruzilhadas ofertadas pela literatura de Paul Bowles, este exímio *contador*, dotado do ofício mágico e fascinante de contar estórias, atividade que faz parte do estatuto cultural e histórico de toda e qualquer civilização desde que o homem se entende como tal; mesclando realidade e imaginação, real e irreal, possível e impossível; demarcando os tortuosos trajetos do espírito humano e os esforços de configuração do seu sujeito criador ao longo do contínuo processo de transformações míticas do seu imaginário em relação à natureza, ao outro, e principalmente, a si mesmo; elementos estes que são substancialmente refletidos na produção de suas narrativas ficcionais. Como afirma Sartre (1999, p. 12), “o escritor é um *falador*; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua.”

Desde a antiguidade clássica, o exercício de narrar vem acompanhando, e configurando, a maioria das manifestações do espírito humano, seja de natureza filosófica, histórica, científica, antropológica, sociológica, ou artística; todas tendo como denominador comum certa particularidade que determina uma evidência: a narrativa de um evento implica na tentativa de construção de algum tipo de verdade que se pretenda estabelecer como realidade, para que assim possa legitimar o objeto sobre o qual se empenha em fazer existir. Nesta perspectiva, literatura é puro engajamento. Ela se faz à medida que se esforça para significar. Sem esforço, sem dedicação, não há acabamento satisfatório, ou melhor, não há *significado* satisfatório.

O ato de narrar, portanto, denuncia a sua própria natureza de criação por trabalhar em função da elaboração de um estatuto de verdade que possa dar sustentação a algo que se pretende concretizar como real através da linguagem verbal e da capacidade imaginativa do pensamento. Desta forma, a atividade narrativa está intrinsecamente ligada ao processo pelo qual construímos a idéia de tudo o que concebemos como realidade. E é por este caminho que a narrativa ficcional assume a legitimidade do seu papel enquanto criação, ao demonstrar através da inventividade do seu discurso, a capacidade que tem para criar com palavras um universo de realidades múltiplas, em que o espírito humano possa

experimentar-se no sem-limite de sua natureza e de sua imaginação, tendo assim, a liberdade tanto em reconhecer-se, quanto em desconhecer-ser; tanto em traduzir-se, quanto em confundir-se; tanto em questionar-se, quanto desvendar-se; tanto em espelhar-se, quanto buscar-se no Outro; tanto em edificar-se, quanto em desconstruir-se; tanto em encontrar-se, quanto em perder-se; tanto em tentar salvar-se, quanto em aniquilar-se; tanto em ser, quanto em não ser.

É sob o prisma desta condição libertária e transgressiva da literatura, que situamos esta análise sobre a produção literária do escritor norte-americano Paul Bowles, sob a ótica de uma *poética da errância* e uma *geografia da perdição*, performatizadas no conjunto de sua ficcionalidade expatriada, seguindo pelos caminhos vertiginosos das circunstâncias de reconhecimento, questionamento, e tradução de si mesmo; deste jogo de espelhos com a alteridade; destas aproximações e distanciamentos do crível e do in-crível; do mágico e do absurdo; e das possibilidades ilimitadas de desconstruções e reconfigurações que o discurso da arte literária possibilita.

É na orientação dos efeitos e propósitos de certas articulações do poder discursivo da literatura, que guiamos as proposições deste estudo. É na direção dos perigos, armadilhas, surpresas, e estupefações, que guiamos o rumo das teorizações da engenhosidade artística das palavras e dos artifícios performativos com os quais elas são arregimentadas no jogo multifacetário do dialogismo multicultural e *outsider* da ficcionalidade narrativa de Paul Bowles.

CAPÍTULO 1

ERRÂNCIA E PERDIÇÃO

Todo ser é capaz de
nudez; toda emoção, de
plenitude.

André Gide

1.1 – Um autor, uma obra, e múltiplas intertextualidades.

No amplo universo de conjecturas e considerações acerca das formas de representação artística – e simbólica de um modo geral –, muito se questiona até que ponto a *realidade factual* do sujeito criador interfere na dialética representacional de sua criação, remetendo à velha questão do *onde acaba o homem e começa a obra*, e muitas vezes, procurando delimitar o *até onde* a interferência da realidade concreta do autor pode ir, e o *a partir de onde* começa efetivamente a se configurar a *realidade expressiva* do objeto criado, como se chegasse a haver uma exigência prévia de cisão entre tais realidades, em função de uma legitimação essencialista do valor exclusivamente artístico da obra, sem levar em conta uma série de fatores implicados na elaboração do diálogo travado entre estas duas realidades, entre a realidade do criador e a realidade própria que ele busca edificar na construção de sua obra.

Decididamente, é impossível não haver reflexos significativos de uma realidade sobre a outra. Não há como elas não se entrecruzarem. O *factual* acaba empreendendo o *expressivo* como forma de visualizar-se, de apreender-se, de justificar-se, de elaborar-se, procurando *expressar-se* além dos seus limites, tanto concretos quanto discursivos. O *expressivo*, por sua vez, coaduna e transubstancia uma complexa rede de projeções, reações, expectativas, anseios, ideologias, particularidades, motivações, fontes, influências, paralelismos, consonâncias, e dissonâncias, cuja origem é o próprio imaginário do universo *factual* do sujeito criador, o *lócus* referencial onde a sua expressividade se apóia, fazendo emanar a sua realidade artística. O que aqui chamamos de *realidade factual* corresponde ao *lócus contextual* compartilhado pelo sujeito criador, assim como o papel que ele desempenha dentro de sua própria sistemática contextual, e a posição ético-valorativa assumida por ele como criador e, conseqüentemente, como produtor intelectual, ao inserir a produção de sua obra enquanto prática social e discursiva a partir de uma determinada perspectiva, demarcada por um olhar próprio, contextualizado no jogo de suas experiências, juntamente com toda a diversidade e complexidade das condições de sua produção artística.

Portanto, o recorte do contexto em que este sujeito desponta, e atua, é determinante para a abordagem analítica de qualquer produção cultural por ele empreendida. A expressividade artística de sua obra parte de alguma origem, e este germe de criatividade localiza no seio da realidade social, concreta, e circunstancial, em que ele trafega e se configura, e na qual ele especula, investiga, dialoga; vira, e revira; constrói, e desconstrói; e por fim, experimenta *criar*, transformando-se ele mesmo no local onde emana uma originalidade *outra*, que faz brotar uma realidade própria, única, essencialmente discursiva e simbólica. Uma realidade frutífera, abundante, e fértil; repleta de caminhos sedutores, convidativos, e intrigantes. Desta maneira, o sujeito criador se faz a *origem* desta nova expressão de realidade discursiva.

É dentro desta perspectiva que analisamos a produção literária do escritor norte-americano Paul Bowles (1910-1999), um nova-iorquino nascido no distrito de Jamaica, no Queens, estudante da Universidade da Virginia, que aos 21 anos vai para Paris, bebe nas fontes modernas do surrealismo, sofre a influência intrigante – e extremamente valorosa – da também escritora norte-americana Gertrude Stein, tornando-se ainda um requisitado compositor e diretor musical de produções teatrais da Broadway, mas que, antes de tudo era um inquietante *outsider*, um indivíduo voltado para a busca diferencial das grandes distâncias, com as suas múltiplas diferenças e particularidades, e quem encontrou na literatura o terreno propício para a elaboração das encruzilhadas do seu singular discurso artístico multicultural, expatriando-se no Marrocos durante mais da metade de sua longa vida.

A proposta de vasculhar fontes, influências, motivações, e intertextualidades, no conjunto da obra literária de um autor, implica na necessidade de verificação e problematização de inúmeros fatores. Desde as razões e motivos que o levam a escrever, até os paralelismos e referências intertextuais com outros autores, suas respectivas obras, e seus posicionamentos intelectuais. Eis o motivo pelo qual estabelecemos neste trabalho um entreposto para a visita de algumas das vozes que influenciaram, direta ou indiretamente, na elaboração do projeto artístico da literatura de Paul Bowles, e cuja presença e ressonâncias contribuíram para os propósitos que o fizeram escrevê-la.

Através do pronunciamento destas vozes, buscamos estabelecer um elo, uma espécie de fio condutor que arrisque configurar o *background* das particularidades do seu discurso literário, e artístico de modo geral. Paul Bowles foi um artista múltiplo. A música foi o seu primeiro ofício de criação artística, a sua primeira identidade como criador. Porém, mesmo convivendo intensamente com o universo da produção musical, Bowles nunca perdeu a relação muito estreita que, desde muito cedo, costumava ter com a literatura. Ele sempre quis ser um escritor, desde os tempos em que a sua mãe lia as histórias de Edgar Allan Poe para que ele dormisse, e das suas primeiras experimentações narrativas ainda criança. Este sono embalado pelas palavras de Poe certamente produziram efeitos singulares e deixaram marcas inapagáveis no imaginário de sua produção criativa. O universo assombroso e *in-acreditável* de Poe instigou-lhe a força da imaginação desde sua tenra infância. Existe registro de escritos seus ainda com quatro ou cinco anos de idade. Normalmente eram histórias curtas e narradas em grande parte através de desenhos através dos quais ele conduzia as suas primeiras tramas ficcionais. Com o passar dos anos vieram as leituras mais apuradas. André Gide, Lautréamont, James Joyce, Gertrude Stein, entre tantos outros, que norteavam a sua paixão pela literatura.

O contato posterior, e a conseqüente amizade com Gertrude Stein foi de fato uma das mais marcantes influências sobre o interesse de Bowles pela experiência literária. Confessa admiradora dos pintores impressionistas do início do século - Cézanne em especial -, Stein se punha a experimentar em sua escrita uma forma de composição textual alinhada com as idéias de composição do impressionismo, que na pintura se empenhava metodicamente na diluição dos detalhes e das formas concretas e definidas, dando preferência a um jogo de aproximações e distanciamentos na tentativa de apreender o objeto no movimento genuíno de sua própria existência. As narrativas curtas de Gertrude Stein, que traziam para a literatura os experimentos destas novas estratégias de composição, aumentavam ainda mais o espectro das possibilidades artísticas de um novo tipo de sujeito criador. Ela foi uma das pioneiras do *fluxo da consciência*, e assim como James Joyce, também pioneira da implosão da sintaxe narrativa tradicional, quebrando as barreiras que pudessem limitar qualquer maior aproximação do sujeito criador com a totalidade que ele pretendia abarcar na configuração do seu objeto artístico.

As experiências desta quebra da sintaxe narrativa possibilitariam algumas das mais ousadas e criativas manifestações do texto literário, cujos ecos iriam reverberar ao longo de todo o século XX. A partir da obra de Stein e de Joyce, instalava-se um novo modo de pensar e de fazer literatura. Cada vez mais o sujeito criador ia somando novas ferramentas e novas técnicas narrativas na tentativa de chegar ao mais perto do que Joyce chamava de o *coração selvagem da vida*. As formas de narrar e os seus enfoques multiplicavam-se. Para os tempos e espaços da narrativa, parecia não haver mais limites ou circunstâncias em que o olhar literário não pudesse adentrar, e vasculhar, tanto as possibilidades quanto as impossibilidades de sua apreensão. O que antes parecia impossível, a arte agora criava como uma realidade em si mesma. Stein e Joyce são influências determinantes para as iniciativas literárias de Paul Bowles. A leitura da obra destes autores despertara nele um vigor de experimentação e de novidade que se refletiria ao longo de todo o percurso de sua produção artística. Estas iniciativas de quebra e de ruptura com o tradicional o fascinavam. Aquele era o caminho que ele queria trilhar, e assim o fez.

Mesmo tendo sido inicialmente desencorajado a escrever pela sua criteriosa amiga e mentora Gertrude Stein, ele nunca deixou de flertar e dialogar constantemente com o universo da literatura; seja através do drama, com o qual ele teve forte contato através da amizade e da criação musical para os espetáculos realizados a partir da obra de Tennessee Williams, ou na aproximação com o time da controversa *Geração Beat*, juntamente com os amigos William Burroughs e Allen Ginsberg, que nas décadas de 40 e 50 do século XX arriscavam experimentar um novo fazer literário, rompendo com a estética tradicional em favor de uma *nova atitude* para a arte de escrever. As barricadas do desejo e da liberdade começavam a ser demolidas. O surgimento destas novas vozes foi um marco de insurreição da arte e da linguagem, um projeto transgressor e inovador, cheio de rompimentos, múltiplas desconstruções e reconstruções, *performatizando* novas formas de expressão artístico-literária.

Decerto, a influência mais marcante do início de sua trajetória como escritor de narrativa ficcional foi, sem sombras de dúvida, o da escritora Jane Auer, com que ele se casa em 1938, assim como a estreita amizade com outros representativos escritores de sua geração, entre eles Gore Vidal e Truman Capote, que juntamente com Tennessee Williams eram visitas freqüentes à casa dos Bowles, onde eles

estivessem morando ao longo de suas contínuas andanças; em alguma aldeia no interior do México, ou em alguma localidade no norte da África, por onde eles estavam sempre viajando, levados por um constante desejo de evasão, de mobilidade, e de errância.

Nesta vivência estrangeira, e enfim, expatriada, em contato com os mitos primitivos dos povos com quem conviveu, Paul Bowles começou o seu retorno à literatura.

O material constitutivo dos mitos logo se desviou do 'primitivo' para o contemporâneo (...). Foi por essa inesperada e estreita porta que eu voltei engatinhando para o terreno da ficção. Há muito tempo havia resolvido que o mundo era complexo demais para, algum dia, eu ser capaz de escrever ficção; visto que eu fracassara em compreender a vida, não seria capaz de encontrar pontos de referência que o hipotético leitor pudesse ter em comum comigo. (BOWLES, 1994, p. 09)

Mas ele consegue construir estes *pontos de referência* através das pontes que ele estabeleceu entre os indivíduos dos grandes centros referenciais e canônicos (América e Europa) e estas realidades da margem, colocando ambas as realidades frente a um "fracasso de compreensão" que ele compartilha. O seu amigo e também escritor americano Gore Vidal afirma que "ele descobriu que se a vida não era mais compreensível para ele do que antes, a prosa era. Agora dominava a arte de retratar seus sonhos." (VIDAL in: BOWLES, 1994, p.10)

Trilhando os mecanismos, estratégias e elementos de criação literária assumidos por Bowles na construção destas pontes e diálogos entre centros/margens, nós procuramos mapear como ele negocia com estes *novos espaços* e até que ponto ele consegue se aproximar da subjetividade de culturas que originalmente não são a sua, e quais os propósitos e motivações da busca por este diálogo com a alteridade. Um olhar de centro experimentando olhar com os olhos da margem. Assim fez Paul Bowles.

A sua obra pode ser dividida em três blocos: um primeiro bloco composto pelos romances e outras narrativas mais extensas, um segundo bloco formado pelas narrativas curtas – os seus contos –, e um terceiro bloco, que engloba toda a sua atividade tradutória a partir das narrativas orais do dialeto Maghrebi (Marrocos). Esta

parte de sua obra é de inestimável valor para os escritores marroquinos, pois através do seu exercício tradutório, a literatura oral marroquina torna-se escrita.

O primeiro grupo de obras carrega um teor mais existencialista, com incisões e questionamentos de implacável agudez existencial, em que a necessidade pelas grandes distâncias e a errância em busca pelo inominável – transfigurado no diálogo limítrofe e multifacetado entre a ânsia pelo absoluto e a peleja travada entre vazio e a falta de sentido da existência humana – dão o ritmo de sua atividade criadora. Este jogo existencial em territórios de tamanha estranheza nos permite entrever na condução deste lançar-se a estas *distâncias inomináveis*, um diálogo peculiar entre um olhar dos “centros” que se desloca rumo às “margens”, estabelecendo uma articulação multicultural a partir de suas negociações com os espaços e o universo de seus ocupantes. Deste bloco fazem parte os romances *The Sheltering Sky* (1949), *Let it Come Down* (1952), *A Spider’s House* (1955), *Up Above the World* (1966), e algumas *novellas*, como por exemplo, *Here to Learn* (1978).

O segundo bloco é composto por um total de trinta e nove contos escritos ao longo de trinta anos, e que foram publicados originalmente em três volumes: *The Delicate Prey* (1950), *The Time of Friendship* (1967) e *Things Gone and Things Still Here* (1977). Neste bloco também estão refletidas as intencionalidades discursivas do primeiro grupo de seus escritos, mas este segundo grupo de sua obra arrisca-se a ir mais além. Há mais experimentação, mais tensão, mais *fricção* (como ele mesmo firma), e mais encantamento. O surpreendente, o surreal, se faz regra. Há mais magia, labirintos, vertigem, e absurdo, na condução de suas tramas. As suas influências surrealistas são decisivamente evidentes neste bloco. Tudo opera para atingir e revelar os territórios mais obscuros e enigmáticos da natureza humana.

Uma grande parte das suas histórias traz indivíduos americanos e europeus sendo deslocados do centro da sua confortável e hegemônica estabilidade cultural, lançados nas adversidades de um mundo desconhecido. Ele desloca o centro para dentro das margens, e vai operando um minucioso processo de descentralização e desconstrução, ao fazer o universo subjetivo e mítico destas culturas marginais elevarem suas vozes.

Bowles experimenta diluir o centro no território das margens. Ele coloca o centro a sua mercê, visto que de centro também é o seu próprio olhar e o seu

próprio discurso. Perante a grandeza das margens, quase sempre silenciadas, as referências de centro experimentam ser vencidas. Eis o constante jogo de espelhos do seu empreendimento literário. Daí a singularidade do seu discurso. No reflexo destes espelhos, ele busca aquilo que Martin Heidegger (1889-1976), chamava de *fazer uma experiência fundamental da coisa ela mesma*, e que para isso, o jogo das perspectivas precisava ser constantemente alterado, deslocado, e diferido.

A fim de que ela possa ser realizada, precisamos de uma outra região que a da consciência. Essa outra região é denominada 'ser-aí'. Que significa agora 'ser', quando se fala em ser-aí? Em oposição ao ponto de vista da imanência, segundo o qual 'ser' expressava o 'ser-consciente', do ponto de vista do ser-aí, 'ser' nomeia o 'ser-fora-de'... A região na qual tudo o que é denominado coisa pode ser dado como tal é uma área que concede a essa coisa a possibilidade de manifestar-se 'lá fora'. O ser no ser-aí tem de resguardar um 'fora'. (HEIDEGGER *apud* LOPARIC, 2004, p. 71-72).

O pensamento de Heidegger implica em uma constante mudança espacial de referências, que abre caminho a uma série de encruzilhadas, aonde a cada nova instância, o "ser" se revela no deslocar-se da sua própria condição de existência e na capacidade de nomear-se fora de si mesmo; o que lhe possibilita a circunstância de visualizar-se nas transações articuladas com as múltiplas diferenças à medida que se coloca em contato e na posição do Outro, do estranho, do desconhecido, ou seja, no além dos seus próprios limites, em terrenos e circunstâncias alheias a si.

Este "fora" do qual fala Heidegger acena para o *out-side* que muitos artistas, escritores, e pensadores experimentaram, e ainda experimentam, na frenética busca, e criação, de algum sentido para si mesmos, e para todas as coisas. Um *outsider* é antes de tudo um contestador nato de sua própria existência. A sua instância de contestação está na sua constante necessidade de mobilidade. Ele não se limita ao mero proferir do seu discurso de contestação, mas sim no empreendimento de uma ação. Lançar-se nos caminhos tortuosos e surpreendentes da vida é sair em busca do mundo, que indiretamente significa sair em busca do Outro. É no trato desta negociação e deste usufruto, que ele se reconstrói a cada instante e a cada lugar. O seu deslocamento é o fazer de uma pergunta e a não ter a necessidade de uma resposta. A constante mobilidade é a resposta em si mesma.

Não podemos esquecer que esta atitude esteve presente em todos os grandes empreendimentos do protesto, da contestação; e dos esforços de renovação e libertação do espírito humano, aqueles que sempre se voltaram a favor da legitimidade de suas múltiplas particularidades e diferenças; mesmo tendo de pagar um alto preço por valer-se da perdição de si mesmo, do desleixo, do descuido, do escárnio, e do entregar-se ao sabor e dissabor da existência implacável, assim como fizeram todos os defensores de um modo *vagabond* de encarar as grandes perplexidades da vida e do mundo, assim como as grandes perguntas lançadas pela insatisfação e incompletude do seu próprio existir. Inquietudes estas que se transfiguram na emblemática investida do grito. Um grito de dissolução montado na necessidade de estarem sempre se refazendo “outro”, e tantos “outros”, na tomada individual de cada novo passo, de cada nova experiência, de cada nova confrontação. A regra geral apontava para o inconformismo e as suas tentativas de expurgo e transcendência, que nunca os limitou às fronteiras de si mesmos, mas sim, lançou-os além dos horizontes impositivos da conformidade, e além da predominância de valores conformistas, retrógrados, e repressores, que sempre tenderam a silenciar qualquer tipo de manifestação desviante da sua moral castradora.

À sua maneira, singular e reservadamente, Paul Bowles faz parte do grupo destes contestadores natos. Estas iniciativas de confrontação e suas investidas reveladoras – que se valiam de atributos e ferramentas transgressoras calcadas nas suas intenções de *des-locamento*, de experimentação do *fora-de-lugar*, de entrega ao acaso, ao desconhecido, ao antagônico, ao desviante – estiveram sempre presente na literatura de Bowles. Através de sua obra, ele nos faz experimentar este jogo singular, transplantando para o plano do questionamento existencial uma necessidade primordial de deslocar-se, desconstruindo-se e reconstruindo-se continuamente no diálogo com a alteridade, o estranho, o diferente. É no lançar-se a este *fora de si* que ele busca fazer da sua experiência *uma coisa fundamental em si mesma*. Daí a essência de sua condição de *outsider* – errante e desviante –, e o germe da articulação entre *errância* e *perdição* que apontamos em sua obra.

1.2 – A *hiper-moralidade* transgressiva da palavra artística.

No prefácio do seu livro de ensaios *A Literatura e o Mal*, Georges Bataille dispara uma máxima:

A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do mal – de que ela é a expressão, tem para nós, creio eu, um valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, mas exige uma *hipermoral*. (1989, p. 09 -10)

Seguindo a trilha desta *hipermoral*, Bataille considera antes de tudo a literatura como uma comunicação, um chamado, o “alerta de um grande perigo”, devido às forças que regem a condição de “comunicação intensa” da sua natureza expositiva e dialógica. Segundo o ponto de vista de Bataille acerca do Mal na arte literária, ele defende – em sua única entrevista para a televisão realizada na época em que o livro foi publicado – tal pensamento sobre a Literatura:

Ela certamente é um alerta. Ela afirma que o perigo existe, embora que, uma vez que você percebe este perigo, você tem boas razões para confrontá-lo. Em minha opinião, é importante confrontar o perigo que é a Literatura. E penso ser um perigo muito grande e real, e que você não é um homem se não confrontar este perigo. E penso que na literatura nós podemos visualizar a perspectiva humana em sua totalidade. Porque a Literatura não nos deixa, não nos permite viver sem encarar a natureza humana sob o seu mais violento aspecto. Basta lembrar as tragédias, Shakespeare, etc. Há vários exemplos deste tipo. E finalmente, a Literatura nos possibilita perceber o pior, e a aprender como confrontá-lo, e como superá-lo. (BATAILLE, 1958)

Nestes domínios, a moral não pode ser arbitrária, mas sim partidária daquilo que pretende intensamente comunicar. Desta forma, na condição expansiva de sua *hiper-moralidade*, ela se torna uma moral deslocada, projetada além dos seus limites estatutários e impositivos; deflagrada no *lado de fora* das suas fronteiras restritivas, e assim sendo, uma moral *outsider*, aberta, dilatada, abarcando uma série de circunstâncias e realidades adversas.

Uma ética do discurso literário sob esta perspectiva estaria ligada a uma adequação da moral às exigências do próprio universo ficcional em que ela se estabelece. Na literatura, não temos como deixar de admitir. Tudo está ali bem às claras no papel. Ela própria denuncia-se. “A literatura não é inocente”, dispara Bataille (1989, p.10), “e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal”. É através deste prisma conceitual que procuramos cunhar a nossa moeda cujas faces integradas articulam os precedentes referenciais de *errância* e *perdição*. É pelo viés desta *hipermoralidade* e da natureza de “comunicação intensa”, apontada por Bataille no discurso literário, que enquadrámos a obra de Paul Bowles.

Em um texto intitulado *The High Price of Solitude* (O Alto Preço da Solidão), escrito como introdução a um dos livros de Bowles, Edmund White afirma que devido às suas forças de *negativa capacidade*, ele foi capaz de adentrar na íntima verdade dos mais remotos povos e lugares.¹ É sob a perspectiva desta “negativa capacidade” – este poder negativo de instrumentalização discursiva de natureza estético-filosófica –, que conduzimos este trabalho, vasculhando os recursos e estratégias empreendidas por Bowles na construção de sua literatura. Por toda a obra de Bowles este tipo de instrumentalização se faz presente. Daí o corte tão fundo, e o acesso a um assombroso contingente de forças ocultas, subterrâneas, veladas, trazidas à tona e experimentadas na produção de sua obra literária. A literatura é uma arte genuína na criação destas pontes sobre o desconhecido, e principalmente das violações de seus limites.

Nos elos que edifica, a literatura vai abrindo espaços e instalando em suas páginas o espiral infinito de suas múltiplas encruzilhadas, como se corresse “em busca de um tempo perdido”; fazemos aqui, propositalmente, uma menção à obra de Marcel Proust (1871-1922), cujos pilares de sustentação deflagram uma máxima que atravessa as suas palavras como um vaticínio, “a verdadeira viagem das grandes descobertas não consiste na procura ávida por novas paisagens, mas sim, na avidez por novos olhos” (PROUST *apud* BATAILLE, 1989, p. 117). Esta avidez proclamada por Proust em busca de novas formas de olhar levou o espírito humano a distâncias inigualáveis.

¹ (...) because of his powers of *negative capability*, he was able to enter into the inner truth of even the most remote places and peoples. (2006, p. xix) (tradução nossa)

Se Paul Bowles empreende, de alguma forma, a busca de um tempo perdido, ele vai encontrá-lo no empreendimento dos seus distanciamentos e na experimentação intensa com o universo do Outro, do duplo que se faz múltiplo a partir do entrecruzar-se unificador de suas mútuas diferenças. Bowles procura fazer isso se utilizando da relação íntima e multifacetária com qualquer *outridade*, seja ela humana, animal, espacial, mineral, ou conceitual. Esta forma de artisticidade incorporada à sua vida vai conduzir a sua criatividade e o seu talento a vasculhar as mais longínquas distâncias e a experimentar as mais incisivas e plurais formas de olhar à medida que utiliza o “errar” e o “perder-se” como diretrizes temáticas e estruturais de sua narratividade.

No caminho destas distâncias, destes limites ultrapassados, Bowles ingressa na legião dos *wanderers*, os seres diaspóricos, errantes; indivíduos voluntários das distâncias, da variação, e da contemplação. Elementos que participam intimamente da idéia de deambulação propagada pelo *flaneur* de Charles Baudelaire (1821-1867), o poeta de *As Flores do Mal* (1857). Segundo Marshall Berman (1986, p. 129) em um capítulo dedicado ao poeta no seu livro de ensaios *Tudo que é sólido se desmancha no ar – A aventura da modernidade*, afirma que Baudelaire “fez mais que ninguém, no século XIX, para dotar seus contemporâneos de uma consciência de si mesmos enquanto modernos”. Além de que, Baudelaire é um dos primeiros agentes do reconhecimento dos valores soberanos guardados nas margens dos grandes centros, principalmente as margens invisíveis que habitam as suas periferias. A elevação do homem comum no meio deste império de injustiça vai inaugurar os rumos de um novo sentido para a palavra “liberdade” que vai contagiar todo o projeto de afirmação deste novo homem no século XX.

Baudelaire vem instituir o espírito libertário do homem das grandes cidades frente às adversidades impostas pelas suas indignas condições de subsistência. Ele cria uma poética edificada no lodo e na fumaça negra da voracidade industrial e capitalista. Ele ergue o homem moderno dos esgotos desta realidade e o liberta através de suas palavras. O deambular do *flaneur* nada mais é do que o se deixar levar pela curiosidade e contemplação do olhar; deixar-se errar na efêmera, fortuita, e fugidia *circunstancialidade do Ser*. É um andar sem destino, sem propósito utilitário, a não ser o da satisfação do espírito e dos sentidos. Um tipo de caminhar que leva, antes de tudo, ao encontro de si mesmo. O *flaneur* não precisa de nada

além da sua visão e da sua vivacidade em estar no mundo, e se alimentar das sensíveis impressões que a beleza misteriosa deste mundo suscita, quaisquer que sejam as condições em que ela se apresente. Desta forma, ele vai abrindo cada vez mais espaços para estas vicissitudes periféricas, assim como o descrevia o poeta Paul Verlaine (1844-1896).

A originalidade de Baudelaire está em pintar, com vigor e novidade, o homem moderno (...) como resultante dos refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado de tabaco, seu sangue a queimar pelo álcool. (...) Baudelaire pinta esse indivíduo sensitivo como um tipo, um *herói*. (VERLAINE *apud* BERMAN, 1986, p. 130)

Baudelaire é um dos grandes responsáveis pela inclusão da miséria, da doença, da obscuridade, do crime, do álcool, e dos vícios deste “novo homem”, no centro da universalidade literária, e os faz expurgar na beleza inovadora, desconcertante, e “maldita” de suas palavras. Ele descompromete e liberta este homem dos valores burgueses, devolvendo-lhe a sua intrínseca natureza humana, até então perdida pelo violento processo de maquinização do indivíduo pela sociedade burguesa, e a sua subsequente moral, valores, e regimentos arbitrários.

A sua arma mais eficiente é acima de tudo a atitude diferenciada de um novo olhar sobre o homem e o mundo; um olhar distanciado, independente, livre, descomprometido, em intenso diálogo com o mais simples de sua natureza, de suas singularidades, e da sua própria poesia. Contemporâneo da geração dos escritores do assim chamado Decadentismo Francês durante as últimas décadas do século XIX (que historicamente se confunde com o Simbolismo) – no qual se inclui Artur Rimbaud, Paul Verlaine, Remy de Gourmont, Conde de Lautréamont, entre outros – o ideal poético-literário de Baudelaire se concentra no esforço de uma ação discursiva intrinsecamente transgressora, cujos efeitos de sua elaboração são definidos pelo estatuto libertário de criação que ela busca propagar, e que iria influenciar intensamente os empreendimentos literários do século XX, dentre eles, o Surrealismo, o qual iria ter forte influência sobre a obra de Paul Bowles.

Quem de nós não teria sonhado em dias de ambição a obra maravilhosa de uma prosa poética? Deveria ser musical sem ritmo e sem rima, deveria ser suficientemente flexível e ásperas para adaptar-se às emoções líricas da alma, aos movimentos ondulados do sonho, aos choques da consciência. Este ideal, que pode se tornar uma idéia fixa vai apoderar-se especialmente de quem vive nas cidades gigantes, na malha de suas inúmeras relações entrelaçadas. (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1975, p. 08)

Tendo como alvo as “emoções líricas da alma”, Baudelaire faz dos seus poemas, tanto em verso quanto em prosa, valorosos artifícios transgressores para atingir a consciência do homem moderno, infiltrando-se através dos efeitos deflagrado por uma poética focada no universo onírico do imaginário, e das suas forças libertárias e sem limites. Um exemplo perfeito da sua sutil economia de recursos e ao mesmo tempo o alcance de uma ironia e de uma liberdade implacáveis, nós encontramos nesta pequena peça magistral de sua prosa poética, com o título “O Estrangeiro”, que abre o seu livro *O Spleen de Paris* (1862), e que aqui utilizamos como uma espécie de epígrafe ou, melhor dizendo, um anúncio alegórico dos pilares em que se alicerça o projeto literário de Paul Bowles.

- Diga, homem enigmático, de quem gosta mais? De seu pai, de sua mãe, de sua irmã, de seu irmão?
- Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
- Amigos?
- Você usa de palavra cujo sentido até aqui desconheço.
- Pátria?
- Ignoro a que latitude se situa.
- Beleza?
- Deusa e imortal, de bom grado a amaria.
- O ouro?
- Odeio-o como você odeia a Deus.
- Mas de que gosta então, estrangeiro extraordinário?
- Das nuvens... as nuvens que passam... lá longe... lá longe... as maravilhosas nuvens! (BAUDELAIRE, 1995, p. 17)

As mesmas “maravilhosas nuvens” que enchem de encanto os olhos do “estrangeiro extraordinário” da poesia de Baudelaire vai nos conduzir às distâncias que se projetam muito além dos limites da cidade, muito além dos limites da razão, muito além dos limites do Bem, e muito além dos limites do próprio espírito humano. Na negação libertária que subjaz o discurso deste “estrangeiro”, nas suas aversões e reações contrárias a valores pré-estabelecidos, abre-se um imenso prisma de possibilidades discursivas cuja abrangência refletiu na obra de outros grandes autores, dentre os quais, nós procuramos situar o papel desempenhado pela literatura de Paul Bowles.

Seguindo estes ecos desviantes, vislumbramos a capacidade da literatura em promover o “diferente”, o elemento diferenciado, excluído, e sobrepujado. No despojo a que este elemento é submetido, e na sua inclusão participativa no jogo performático da criação artística, podemos constatar um espelho da condição humana em seu estado mais latente e visceral. Em personagens anuladas, errantes, perdidas, desesperadas, necessitadas, vilipendiadas, cruéis, párias, nós encontramos elementos cruciais da natureza humana, expostos na sua forma mais pungente e provocativa. Na literatura eles conseguem gritar e se fazer presentes. Ela os desvela. Ela lhes dá voz. Este sim é o grande “confessar” da literatura anunciado por Bataille. A sua “culpa” – e o seu “Mal” – reside na capacidade do seu múltiplo, abrangente, e irrestrito olhar.

Na trilha das intertextualidades e das possíveis influências que potencializaram esta forma particularizada de *olhar extremado*, inserido no paradigma de certa *hiper-moralidade discursiva*, não podemos deixar de fazer referência a um escritor – cuja obra Paul Bowles era um admirador enfático –, que foi Isidore Lucien Ducasse (1846-1870), o Conde de Lautréamont, e que certamente deve ter influenciado de alguma maneira na obra de Bowles, pela pujança e domínio dos seus mecanismos e estratégias discursivo-literárias, e principalmente, pela forte influência que Lautréamont exerceu sobre os surrealistas, que por sua vez, tanto influenciaram Bowles.

Eu estava muito mais empolgado com Lautréamont do que com Rimbaud. Sua lenda, pelo menos na versão apresentada pelos surrealistas, era quase tão fascinante como a de Rimbaud, e sua obra, sempre violenta e totalmente desprovida de sutileza. (BOWLES, 1994, p. 190-191)

Em uma introdução de sua única obra publicada, *Os Cantos de Maldoror*, o pesquisador Jorge de Sena sumariza a presença marcante do escritor, “ele ergue-se como um artista novo cuja lição não foi ainda absorvida pela poesia moderna: alguém que do horror e da crueldade, constrói corajosamente uma visão do inferno, e, ao construí-la, nos ensina a voar sobre o abismo.” (SENA in: LAUTRÉAMONT, 1979, p.13) Sena ainda assevera que:

A obra de Lautréamont é um marco miliário na criação de uma linguagem nova da poesia, em que mesmo os lugares-comuns da tradição clássica ou do Romantismo são irônica ou sarcasticamente absorvidos num novo contexto significativo, que parece uma imaginação incandescentemente desencadeada, anti-social e blasfema, entregue à sua fúria de violência e de paradoxo, mas que estudos recentes têm mostrado a que ponto é genialmente estruturada por um domínio magistral da intenção, da concepção e da realização. (...) O insólito das imagens, o absurdo transcendente das metáforas, a visão de um mundo animalizado, sádico e sinistro, que tanto e justamente atraíram os surrealistas como exemplo de um subconsciente em liberdade, e em revolta contra um mundo cruel, injusto, e desprovido de sentido moral, são na verdade expressão de uma juvenil personalidade, embebida de cultura e de solidão, que ataca a tradição literária e a visão do mundo como ordem transcendente, usando as mesmas armas da retórica, que haviam servido a propagá-las e defendê-las, mas levando essas armas ao absurdo, desmascarando o intenso vazio da sociedade humana e das palavras com que ela se engana a si mesma na contemplação do nada. (1979, p. 09)

Nós aqui tomamos Lautréamont como referência limítrofe da mencionada “negativa capacidade” associada a Paul Bowles, apenas como suporte ilustrativo dos ecos que encontramos destas circunstâncias em sua obra literária, principalmente, no que diz respeito às condições de produção. No projeto literário de Bowles, estas forças estão presentes, não com a mesma intensidade de ruptura e violência detectada na obra de Lautréamont, mas de certa forma, partidária dos seus mecanismos de realização e de suas intencionalidades, ao fazer uso de estratégias similares como as citadas no texto de Jorge de Sena – “o insólito das imagens, a visão de um mundo animalizado, sádico e sinistro” –, operando segundo as diretrizes expressas de um “subconsciente em liberdade, e em revolta contra um mundo cruel, injusto”, e “desmascarando o intenso vazio da sociedade humana e das palavras com que ela engana a si mesma na contemplação do nada”.

São estes conjuntos de forças – demarcadas pelas referências intertextuais dos autores supracitados – que fundam as bases conceituais e delineiam os traços característicos do jogo performativo que aqui estabelecemos entre uma *poética da errância* e uma *geografia da perdição*. Ao assumirmos a *errância* enquanto uma *poética*, nós procuramos ressaltar o conteúdo de sua expressiva engenhosidade, arrebatamento, impacto, e fascinação, que brota da carpintaria artística dos seus construtos. Sob a égide do errar, do vagar, do deixar-se levar, do entregar-se ao acaso e ao sabor das circunstâncias, do desprendimento, e da negação de valores previamente estabelecidos e convencionados, nós direcionamos as orientações discursivas de sua expressão seguindo o preceito de que uma Poética designa, primordialmente, toda teoria interna da literatura, aplicando-se à escolha feita por um autor entre todos os possíveis literários (na ordem da temática, da composição, do estilo, etc.).²

Na perspectiva de nossa análise, ao confrontarmos a assunção desta poética com a classificação de uma *geografia da perdição*, nós pretendemos dar relevo e configurar o lastro fenomenológico, ou seja, o terreno, a base referencial, em que esta poética se edifica. Ao propor a configuração de uma Geografia para a perdição, nós procuramos asseverar uma série de fatores culturais, sociais, filosóficos, e existenciais que refletidos na composição circunstancial do sujeito desviante. Desta forma, esta geografia assumiria o papel de *lócus originário* de onde tal poética deflagra o seu discurso. Assim sendo, o “errar” e o “perder-se” fundem-se como partes constituintes de um mesmo advento artístico-discursivo, fazendo uso de forças opositivas, contrárias, e “negativas”, referindo-se a esta negatividade, exclusivamente, como a faculdade de negar, de opor-se, de ser contrário a algo, de desviar do *positivo*, do vigente, do homogêneo, do previsível, e do comumente aceito. É nestes domínios que a *negativa capacidade* de Bowles constrói o seu discurso singular.

² Assim como o termo “Poética” é definido por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov no Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem. (1998, p. 83)

1.3 – A palavra desviante de Paul Bowles.

O poeta italiano Cesare Pavese (1908-1950), citado como epígrafe no romance *The Comfort of Strangers* (1981) do escritor inglês Ian McEwan, traduz com muita acuidade as forças presentes no projeto das *grandes viagens* rumo ao desconhecido.

Travelling is a brutality. It forces you to trust strangers and to lose sight of all that familiar comfort of home and friends. You are constantly off balance. Nothing is yours except the essential things – air, sleep, dreams, the sea, the sky – all things tending towards the eternal or what we imagine of it.³
(PAVESE in: McEWAN, 1996, p. 07)

Nesta citação encontramos algumas nuances primordiais daquilo que poderíamos denominar de uma *poética bowlesiana*. Os elementos que fazem parte do *corpus* desta sua poética apontam para a utilização do recurso extremo de experiências limítrofes e a constante negociação e diálogo entre estranhos, entre mundos adversos, mas que no lastro de suas experiências essenciais comungam de fins semelhantes e entrecruzados no jogo dialógico entre suas diferenças.

Sendo, desde cedo, um apaixonado leitor da obra de André Gide (1869-1951), certamente os escritos do escritor francês vão despertar em Bowles o fascínio pelo Oriente, e tudo o que se esconde por trás dos seus mistérios, e da sua “invisibilidade” perante o Ocidente. A obra de Gide dialoga intertextualmente com o tom de encantamento que conduzirá o olhar artístico de Bowles para a imensidão dos desertos, para o universo mágico das margens, e de todo o patrimônio mítico e poético que vem junto com elas. Foi em busca desta admirável atitude de *viver a sua arte*, própria do povo árabe, sem a obrigatoriedade de ter de exercê-la como uma função, que Paul Bowles tomou o rumo dos desertos à procura daquilo que segundo a poética de Gide (1986, p.33), almejasse a “uma vida plena”, mas que “chegasse ao fim em tal identificação com o não-eu, que já não houvesse ‘eu’ para morrer”.

³ Viajar é uma brutalidade. Algo que força você a confiar em estranhos e a se afastar de toda a confortável acolhida familiar do seu lar e dos seus amigos. Você está constantemente fora de equilíbrio. Nada é seu senão as coisas essenciais – o ar, o sono, os sonhos, o mar, o céu – todas as coisas que tendem ao eterno ou ao que imaginamos dele. (tradução nossa)

Esta busca de uma *identificação com o não-eu* dialoga profundamente com a literatura de Bowles e o destino traçado para muitas de suas personagens.

Mas ao agrupamento destes elementos está faltando a crucial participação da magia, do absurdo, e do in-crível que se ergue por entre as encruzilhadas elaboradas na sua narratividade. As fontes desta magia, ele encontrou na originalidade dos espaços, dos sons, dos cheiros, dos sabores, da musicalidade, do erotismo, da crueldade, do fantástico, e das infinitas sutilezas que edificam o imaginário das culturas de margem; de início a mexicana, e depois, principalmente, a marroquina. O Marrocos foi o instrumento mais relevante, não só de sua literatura, como também de todo um projeto de vida dedicado a sua experiência multicultural como um expatriado residente na sua mágica capital: Tanger.

Não escolhi viver em Tanger para sempre; Simplesmente aconteceu. Pretendia fazer-lhe apenas uma breve visita e depois partir e continuar viajando indefinidamente. Fiquei com preguiça e adiei a partida. E um dia constatei, chocado, que não só o mundo tinha mais gente que pouco tempo antes, como também os hotéis eram menos bons, as viagens menos confortáveis e os lugares em geral muito menos bonitos. Depois disto, então, toda a vez que ia a algum outro lugar, eu imediatamente desejava voltar a Tanger. Assim, se eu estou aqui agora, é apenas por que eu estava aqui quando percebi até que ponto o mundo tinha se tornado pior e me dei conta de que eu não tinha mais desejo de viajar. Em defesa da cidade, eu posso dizer que até o momento ela foi afetada por um número menor de aspectos negativos da civilização contemporânea, do que a maioria das cidades do seu tamanho. Mais importante que isto, gosto de saber que à noite, quando durmo, a bruxaria cava seus túneis invisíveis em todas as direções, de milhares de transmissores para milhares de incautos receptores. Feitiços são lançados, o veneno segue seu curso; almas se vêem despojadas de uma pseudoconsciência parasítica que espregueia nos recessos desprotegidos da mente. (BOWLES, 1994, p. 450)

O também escritor norte-americano Truman Capote (1924-1984), amigo próximo do casal Bowles, escreveu um verdadeiro libelo de impressões de viagem dedicado à cidade de Tanger. O seu texto nos dá uma idéia da atmosfera mágica e permissiva que inundava o diálogo das mais variadas manifestações dos povos que fluíam por entre suas ruelas, alamedas, e pátios. Com a sua ironia contumaz, Capote adentra as portas de Tanger já dialogando com o viés pecaminoso e maldito, o qual a cidade marroquina – e a sua circunstância singular de Zona Internacional – costumava estar sempre associada. “Se você estiver fugindo da polícia, ou

simplesmente fugindo, então, a melhor coisa a fazer é vir para cá.”⁴ Edmund White também fala sobre a reputação de Tanger enquanto uma cidade do pecado.⁵ Toda sorte de estranhos, estrangeiros, viajantes, outsiders, foragidos, errantes, fugitivos, perseguidos, vendedores, pastores, mágicos, encantadores de serpentes, prostitutas, traficantes, contrabandistas, toda uma legião de diversidade se entrelaçando no apertado de suas ruas, ocorrendo ao repouso de suas estalagens e sombras, ou invadindo a sonoridade aromática de seus mercados e de sua noite de clara magia azul.

Na sua autobiografia *Without Stopping (Sem Parar)*, escrita em 1972, e traduzida para o português com o título de *Tantos Caminhos*, Paul Bowles descreve a cidade de Tanger como uma *dream city* (cidade de sonho), não apenas pela atmosfera mágica e exótica, mas sim pela sua topografia singular, a sua própria realidade concreta fosse um protótipo de circunstâncias imagéticas próprias das manifestações oníricas. A sua estreita relação com o discurso onírico – fruto de suas influências surrealistas – foi por onde Bowles se iniciou na literatura, com a simplicidade sorrateira e enigmática com que narra as suas estórias, e a cumplicidade que nutre pelas suas personagens, revelando a perplexidade do seu olhar estrangeiro e suas experiências de criação no desbravamento destes novos espaços. Bowles estabelecia uma semelhança topográfica entre a organização espacial de Tanger e os mecanismos oníricos de elaboração dos sonhos.

Se dissesse que Tanger me pareceu uma cidade de sonho, eu estaria dizendo-o no sentido estrito. Sua topografia era rica em cenas prototípicas de sonhos: ruas cobertas como corredores com portas de cada lado abrindo-se para os aposentos, terraços escondidos bem no alto, acima do mar; ruas que consistiam apenas em degraus; becos escuros; pracinhas construídas em ladeiras, de modo que pareciam cenários de balés desenhados com perspectiva falsa, as ruelas partindo em várias direções. E havia todos os elementos clássicos dos sonhos: túneis, fortalezas, ruínas, calabouços e penhascos. O clima era ao mesmo tempo violento e langoroso. O vento de agosto silvava nas palmas e balançava os eucaliptos e chocalhava os bambus que margeavam as ruas. (BOWLES, 1994, p. 159)

⁴ *If you are someone escaping from the police, or merely someone escaping, then by all means come here.* (CAPOTE, 1987, p. 327)

⁵ *Tangier's reputation as an affordable sin city.* (WHITE in: BOWLES, 2006, p. XII)

A magia fazia-se a regra generalizante do mundo, das coisas, e da própria existência.

Sem nunca formular o conceito, eu havia baseado minha sensação de estar no mundo parcialmente numa convicção absurda de que determinadas regiões da superfície terrestre possuíam mais magia que outras. Se alguém me perguntasse o que queria dizer com magia, provavelmente eu definiria o termo como uma relação secreta entre o mundo da natureza e a consciência do homem, uma passagem oculta, porém direta, que ignora a mente. (Aqui a palavra-chave é “direta”, porque neste caso equivale a “visceral”.) Como qualquer romântico, sempre tive uma vaga certeza de que em algum momento da minha vida entraria num lugar mágico que, revelando-me seus segredos, me daria a sabedoria e o êxtase – talvez até a morte. (BOWLES, 1994, p. 145-146)

O fantástico, o absurdo, o mágico e o surreal tornavam-se os instrumentos mais propícios para tal tipo de manifestação e expressividade artística. As primeiras impressões que marcaram estes vislumbres mágicos e labirínticos foram determinantes para a produção da literatura de Paul Bowles. Nos idos do ano de 1945, quando ele escreveu o seu primeiro conto – *O Escorpião* –, todo um conjunto de inquietações e anseios conspiravam junto com a sua imaginação criadora; e ele procurou não lhe impor limite algum. Não deve ter sido mera coincidência o fato de ele ter traduzido, durante este mesmo período, o conto *As Ruínas Circulares* de Jorge Luís Borges, escritor que sempre esteve entre os seus favoritos, e cuja tradução para a língua inglesa deste seu conto, não apenas demonstra a sua admiração, como também denuncia uma forte influência da literatura do escritor argentino nas iniciativas, motivações, e tematizações próprias da experiência literária de Bowles.

Segundo Luís Costa Lima, o universo mimético elaborado pela literatura de Jorge Luís Borges “estetiza a metafísica i.e., a converte em matéria válida apenas para o ficcional”, ao ponto de, em nome da *palavra ficcional*, ele chegar a negar (entre outras negações), a própria história, e que assim, ele “não a nega apenas como disciplina; nega-a no próprio território de sua possibilidade” (1988, p. 275), que são os limites da realidade. Ainda de acordo com Costa Lima:

A estetização da metafísica e do religioso por Borges realizou-se através da obediência a propriedades do discurso mítico. O relato borgiano exclui o tempo na tentativa de alcançar uma significância mítica. Seu relato narrativiza questões metafísicas e religiosas para delas afastar sua pretensão de suficiência conceitual ou intelectual e convertê-las em

imagens formulares de catástrofe, paródia e assombro. A catástrofe é do mundo; o assombro, meta das sequências que a dizem; a paródia, dos limites dos sistemas (religiosos ou metafísicos) em que pensa. Mas (...) nesta translação do metafísico e do religioso para a experiência estética não há apenas mudança de registro discursivo, senão também uma perda. (...) A transfiguração do relato mítico alcança o limite em que o mito já não se reconhece a si próprio: o relato assume um caminho desconhecido pelo verdadeiro mito. (1988, p. 285).

Na concepção destas “imagens formulares” da literatura de Borges e da natureza do seu discurso mítico-ficcional, detectamos a formulação de uma série de *negações* e, portanto, de reconfigurações míticas, nas quais, como nos afirma Costa Lima logo em seguida do trecho supracitado, “o mito agora se cria para a página escrita”. Esta tomada de atitude por parte do sujeito criador reflete o propósito das grandes ousadias discursivas relacionadas com a legitimação de novos conceitos de *logicidade e significação* para o discurso literário e a construção dos seus múltiplos universos ficcionais.

O final do conto de Borges traduzido por Bowles destila toda uma exímia capacidade de manipulação destas estratégias discursivas. A profusão imagética é tão vertiginosa, que coloca o leitor nas malhas labirínticas de um mistério inalcançável. Na proporção que o mago adentra nas chamas, que junto com ele fazem parte do sonho de outro, os espelhos se quebram, o real se *ir-realiza*, as suas fronteiras se dissipam, e o ficcional assume as reconfigurações de suas verdades ocultas.

O final de suas cavilações foi brusco, mas o anunciaram alguns sinais. Primeiro (no término de uma longa seca) uma remota nuvem numa colina, leve como um pássaro; logo, para o sul, o céu que tinha a cor rosa da gengiva dos leopardos; depois as fumaradas que enferrujaram o metal da noite; depois a fuga pânica das bestas. Porque se repetiu o acontecido faz muitos séculos. As ruínas do santuário do deus do fogo foram destruídas pelo fogo. Numa alvorada sem pássaros, o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas em seguida compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Elas não morderam suas carnes, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando. (BORGES, 1986, p. 45)

Já no conto *O Escorpião* (1945) de Paul Bowles, uma velha senhora é deixada para morrer numa gruta escavada pelos seus filhos em um imenso barranco, como em uma cova aberta, um ninho de esquecimento, e de dissipação. À medida que a narrativa avança, o advento surreal e onírico vai minando as estruturas da realidade. No dia de sua “partida”, a velha senhora adormece, e sonha.

(...) Ela era uma menininha, e chorava. Os sinos da igreja batiam muito forte lá fora, e ela imaginou que eles enchiam todo o céu. Havia um espaço aberto no teto bem acima dela. Por ele, podia ver as estrelas que iluminavam seu quarto. Dos juncos que formavam o teto, surgiu rastejando um escorpião. Desceu lentamente pela parede em direção dela. Ela parou de chorar e olhou para ele. Trazia a sua calda erguida por cima das costas, e oscilava um pouco para os lados enquanto rastejava. Rapidamente procurou algo que pudesse jogá-lo no chão. Como nada havia no quarto ela usou a mão. Mas seus movimentos eram lentos, e o escorpião prendeu o seu dedo com as suas pinças, mantendo-se firmemente agarrado, embora ela sacudisse a mão com energia. Então compreendeu que ele não ia picá-la. Uma enorme felicidade tomou conta dela. Ergueu o dedo até os lábios a fim de beijar o escorpião. Os sinos pararam de tocar. Lentamente, na paz que se iniciava, o escorpião se dirigiu para dentro de sua boca. Ela sentiu a sua calda dura e suas perninhas que beliscavam passando pelos lábios e avançando pela língua. Lentamente ele rastejou descendo pela sua garganta e era dela. Acordou e chamou. O filho respondeu: O que foi? Ela disse: Estou pronta. (BOWLES, 1994, p. 30-31)

A utilização de sentenças breves e impactantes é um dos recursos empregados tanto por Borges quanto por Bowles na condução mágica de suas imagens literárias. Configura-se um entrecruzado jogo performativo entre o possível e o impossível, entre o correspondente e o dissonante, entre o estrutural e o disruptivo, entre os significados múltiplos e suas analogias correlatas. É através do exercício de sua arte, que Bowles nos faz participar de uma das mais intensas experiências artístico-culturais nos terrenos do não-ser, do não-eu, e de um universo “outro”, em que tudo nos projeta, mas que nunca conseguimos abrir, nos domínios do real, as vias da mais verdadeira e transparente comunicação. É nos domínios da ficcionalidade deste outro universo, que a idéia do todo também se transfigura. A partir de frestas abertas nesta incomunicabilidade, Bowles nos faz confrontar com o absurdo da existência e suas incógnitas indecifráveis.

Absurdo este que na sua contemporaneidade ganhou pelas vozes da arte os mais sonoros gritos de contestação. O grande e revelador empreendimento do

existencialismo foi nada mais do que a reafirmação de todas as aspirações humanistas. No encaço de suas vozes, nos encontramos com o “absurdo solene” da obra do franco-argelino Albert Camus (1913-1960). Em Camus temos a elevação genuína do olhar da *margem*. Do sol, do céu, do mar, e das areias desérticas do Norte da África, ele arquiteta o seu projeto de vasculhar o absurdo. No prefácio de uma reedição de seu primeiro livro de estórias, intitulado *O Averso e o Direito*, ele detona uma máxima que conduzirá todos os passos do seu projeto artístico e da sua desconcertante paixão pela literatura e pela vida.

“Não há amor de viver sem desespero de viver”, escrevi, não sem ênfase, naquelas páginas. Na época, não sabia a que ponto dizia a verdade; não tinha atravessado, ainda, os tempos do verdadeiro desespero. Estes tempos chegaram e conseguiram destruir tudo em mim, exceto, justamente, o apetite desordenado de viver. Sofro, ainda, dessa paixão, ao mesmo tempo fecunda e destrutiva que explode até nas páginas mais sombrias deste livro. (CAMUS, 1995, p. 29-30)

O desespero é incorporado como uma das suas armas mais legítimas. Ele entra no mundo da poesia e das artes para demonstrar a grandiosidade poética de sua dor e de sua estupefação. Do mesmo modo que Camus leva *Meursault*, personagem capital de sua obra, a experimentar os extremos deste desespero no romance *O Estrangeiro*, ele o ensina a expurgá-lo e incorporá-lo como elemento essencial de sustentação de uma idéia de totalidade, quando o mata em sua obra póstuma, *A Morte Feliz*. Efeito muito parecido com o trajeto e destino dado ao personagem Port Moresby, protagonista do romance *The Sheltering Sky* (O Céu Que Nos Protege) (1949) de Bowles. Assim como Camus, Bowles era um admirador apaixonado da literatura de André Gide, o que mostra que ambos comungavam das idéias do mestre, que tão bem as expressa na conclusão da primeira parte do seu romance *O Imoralista*, escrito em 1902: “As mais belas obras dos homens são obstinadamente dolorosas. Como seria, então, a descrição da felicidade? Só se pode contar aquilo que a prepara, e o que a destrói.” (GIDE, 1983, p. 69)

No que diz respeito a Bowles, o absurdo existencialista foi experimentado com a ajuda de toda maquinaria poética do *non-sense* e do assombro engendrada pela matéria-prima do onírico e pelo diálogo com as diferenças. Esta foi a semente originária de todas as aproximações e distanciamentos que ele empreendeu no

universo das margens periféricas. Elas definiram o marco de um tipo de *iniciação experimental* que será refletida em muitas de suas histórias e personagens. Iniciação esta, que o conduz ao centro subjetivo de culturas estrangeiras, distanciando-o de todo um histórico anterior de identidade. As suas verdadeiras referências passam a ser negociadas a partir de experiências engendradas na subjetividade e nos espaços de outros; de estrangeiros, de desconhecidos, de seres silenciosos, periféricos, “marginais” e “invisíveis”, criando a partir do entrecruzamento de suas vozes uma literatura repleta de olhares diferenciados, perspectivas deslocadas, e diálogo multiculturalista. Desta forma, ele engatilha as suas palavras e monta a artilharia de sua literatura de cunho existencialista com fortes influências do surrealismo.

Em seu artigo de 1970, *O Existencialismo é um Humanismo*, Sartre afirma que o existencialismo é freqüentemente mal-interpretado, entendido como um movimento que incita as pessoas a permanecerem no imobilismo do desespero, sendo a ação totalmente impossível. Sartre defende exatamente o oposto:

Concebemos o existencialismo como uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana (...) o primeiro passo do existencialismo é o de pôr todo homem na posse do que ele é a fim de submetê-lo à responsabilidade total de sua existência. Assim, quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens. (SARTRE, 1970, p. 03)

A “responsabilidade total de sua existência” de que nos fala Sartre, determina a tomada de controle do homem enquanto indivíduo sem o afastar de um senso comum do humano. Podemos conduzir os nossos passos nos caminhos que escolhermos, mas eles sempre estarão inseridos num contexto geral onde os nossos passos sempre estarão se confundindo e se misturando com os passos dos outros; visto que os nossos passos individuais e os passos daqueles outros sempre caminham inexoravelmente na mesma direção. Um fator determinante nesta “tomada de rédeas” de seu próprio existir faz com que o homem imprima esta ação na história, que é a mesma para todos os homens. O que nos difere são uma forma singular de olhar e o deslocamento de uma vontade própria que arrisca em se movimentar com os seus próprios passos.

Desta forma, podemos arriscar deslocar o olhar dos centros para as margens, e reconhecer nelas, tantos outros centros e tantas outras margens coexistindo na pluralidade de suas diferenças e na sua extensa rede de particularidades e sentidos. Não contemplando o outro, nós verticalizamos o olhar. Esta faceta egocêntrica o anula. Ninguém existe apenas em si mesmo. Existimos na idéia que criamos de nós mesmos e nas coisas que escolhemos para nos escutar na transitoriedade, mas existimos principalmente na idéia que outros fazem de nós. Em termos de existência prática, existimos apenas nos outros, por que apenas eles podem nos ver, distanciados daquilo do que pensamos que somos.

E a literatura existe para que possamos deslocar tempos, espaços, vozes, e principalmente olhares, na busca de experimentar novas circunstâncias e novos sabores. É na literatura aonde os olhares convivem na grande legitimidade da suspensão e do absoluto. O tempo real não pode varrer os seus espaços. Nela, existe a possibilidade de múltiplos olhares se cruzando em soberana liberdade, experimentando-se, reconhecendo-se, modificando-se, criando-se. Desta maneira, eles vão forjando esta lâmina inexorável sobre a qual se debate as contingências da experiência humana.

É essencialmente sobre esta lâmina que o americano Paul Bowles escreve a sua obra. É na encruzilhada destes olhares que ele planta suas palavras e arma os seus espelhos. Um escritor que permite deslocar-se da sua confortável identidade cultural de centro para se reconstruir em múltiplas identidades encontradas nas margens. Um intelectual *outsider* que se transforma em um cidadão das distâncias e dos desertos, tornando-se um cidadão do mundo, um viajante, um estrangeiro de si mesmo, um homem em busca da diversidade.

Nos rumos desta diversidade, ele se espalha pelas margens dos grandes centros, e a partir de 1947 muda-se permanentemente para Tanger, no Marrocos, aonde vai viver pelos próximos cinqüenta e dois anos até a sua morte em 1999. A cultura marroquina vai, desde então, pontuar e oferecer a matéria essencial da sua grande experiência multicultural. O fascínio em relação ao primitivismo da cultura marroquina, com toda a pluralidade de sua mistura de culturas e da originalidade dos seus cenários e paisagens, é algo que sempre acompanhou Bowles desde a

primeira vez que viajou ao Marrocos, quando tinha apenas vinte e um anos em 1931, por sugestão da amiga Gertrude Stein.

Talvez seja por este caminho que a literatura de Paul Bowles se encontra com a *hiper-moralidade* de que nos fala Bataille; esta capacidade de arriscar vislumbrar o inatingível e o inaceitável com tanta intensidade, com tanto fascínio, com tanta perplexidade e assombro, com tanto escrutínio, com tão excessivo *querer ver*, e acima de tudo, com um infinito desejo de *experimentar ser*. Mas em Bowles esta *hipermoral* se traduz neste intenso e irrestrito desejo de experimentar-se na condição do outro, do estranho, do diferente, e ousar olhar o mundo e a si mesmo com os olhos da alteridade.

Esta é a forma mais legítima que Bowles experimenta proferir uma voz universal que estabeleça uma condição de *ser para todos*. É assim que ele determina a responsabilidade individual do seu compromisso com a coletividade e com a livre participação de todos os outros. A atitude “maldita” que trafega nas entrelinhas do jogo multicultural e existencial de sua literatura aponta diretamente para a necessidade de uma ação, de um fazer mover, de uma necessidade de deslocar conceitos e pontos de vistas estanques; a fim de provocar o encontro de opostos que se hostilizam e fazer com que se aproximem e se misturem na condição essencial de suas particularidades, mesmo que esta confrontação exija muitas vezes, o empenho de violentas e assustadoras narrativas.

Ao deslocar indivíduos de um referencial de centro – na maior parte das vezes, norte-americanos sendo postos em contato com culturas da margem –, Bowles estabelece o jogo de suas confrontações e suas zonas de contato. Estes indivíduos são em grande parte configurados de forma desviante; indivíduos errantes, que se lançam à perdição no universo das margens; como veremos na análise de algumas de suas histórias no decorrer deste trabalho.

Christopher Sawyer-Lauçanno, autor de uma biografia sobre Bowles intitulada *An Invisible Spectator* (Um Espectador Invisível), nos dá uma idéia das estratégias e efeitos de sua narrativa.

He does write about Americans, but his Americans are the sort of rarely encountered on the main streets of the United States. His characters are often rootless and soul sick, spiritual outcasts wandering through remote wastelands in search of nothing or everything. His major theme is often the surreal and ultimately fatal encounter of these voluntary exiles with an alien culture. At his best, Bowles is a master of charting inner disintegration, madness, and terror, at laying bare the mortally empty souls of his characters. His vision, rendered in prose as precise as cut crystal, is unrelentingly agonizing, frequently violent, and as black as a starless night. One does not just read a story by Paul Bowles; one is consumed by it. As the malevolent dark overtakes his characters, it overtakes his readers.⁶ (Sawyer-Lauçanno, 1989, p. xi)

Não podemos deixar de detectar nesta citação de Sawyer-Lauçanno, entre outras características da obra de Bowles, a ênfase dada ao seu domínio de empreender efeitos impactantes sobre o leitor de suas histórias. Ao focalizar esta “escuridão maligna” que toma conta das suas personagens e que também vai tomando conta de seus leitores, Sawyer-Lauçanno, indiretamente, remete a certos paralelismos entre as estratégias narrativas de Bowles e de outro escritor cuja influência sobre a sua obra – citada anteriormente neste trabalho – é notória em vários aspectos: Edgar Allan Poe.

Sobre os paralelismos supracitados entre as obras de Poe e Bowles, nós identificamos alguns fundamentos em um ensaio introdutório para uma edição das obras completas de Poe, escrito pelo poeta Charles Baudelaire, quando ele afirma que:

Nele (Poe) é atraente toda entrada de assunto, sem violência, como um turbilhão. (...) Sente-se, desde o princípio, que se trata de algo grave. E lentamente, pouco a pouco, se desenrola uma história, cujo interesse inteiro repousa sobre um imperceptível desvio do intelecto, sobre uma hipótese audaciosa, sobre uma dosagem imprudente da Natureza no amálgama das faculdades. O leitor, tomado de vertigem, é constrangido a

⁶ Ele escreve sobre americanos, mas estes americanos são do tipo que raramente encontramos nas principais ruas dos Estados Unidos. Seus personagens são freqüentemente indivíduos sem raízes e de espírito doentio, párias espirituais vagando por territórios remotos em busca de nada ou de tudo. O seu tema central é com freqüência o surreal e basicamente o encontro fatal destes exilados voluntários com uma cultura estranha. No seu melhor, Bowles é um mestre em arquitetar a desintegração interior, loucura, e terror, desnudando o espírito mortalmente vazio de seus personagens. A sua visão, representada em uma prosa tão precisa quanto um cristal cortante, é implacavelmente agonizante, freqüentemente violenta, tão negra quanto uma noite sem estrelas. Alguém não lê simplesmente uma história de Paul Bowles, mas sim é consumido por ela. Da mesma forma que a escuridão maligna toma conta das suas personagens, ela também toma conta dos seus leitores. (tradução nossa)

seguir o autor em suas arrebatadoras deduções. Nenhum homem contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza; (...) a alucinação deixando, a princípio, lugar à dúvida, para em breve se tornar convencida e razoada como um livro; o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa; a histeria usurpando o lugar da vontade, a contradição estabelecida entre os nervos e o espírito, e o homem descontrolado, a ponto de exprimir a dor por meio do riso. Analisa o que há de mais fugitivo, sopesa o imponderável e descreve, com esta maneira minuciosa e científica, cujos efeitos são terríveis, todo esse imaginário que flutua em torno do homem nervoso e o impele para a ruína. (BAUDELAIRE, 1990, p. 35 - 36)

Ampliando o espectro de influências e intertextualidades na literatura de Paul Bowles, nós gostaríamos de considerar que as obras de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe surgem no século XIX, um dos períodos mais desbravadores da história da literatura, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento do Conto enquanto gênero literário. Foi durante este período que surgiu a obra de grandes contistas que legitimaram o potencial artístico do conto enquanto gênero autônomo. Uma das mais relevantes características da narrativa curta apontava para a possibilidade do sujeito criador se lançar em terrenos onde antes não se arriscara adentrar, e tentar condensar as suas essencialidades na tessitura da precisão do olhar e na brevidade de sua presença; brevidade esta que também lhe possibilitava uma maior mobilidade para lidar com os mais variados temas, muitos dos quais eram tabus. O horror, o desconhecido, o fantástico, o impossível, o sobrenatural, a loucura, o erotismo, a crueldade, o mal, são apenas alguns exemplos dos novos caminhos pelos quais o sujeito criador arriscava criar o seu objeto, que então assumiria a condição do que Todorov (1975, p. 31) chama de “uma existência habitada pela inquietude”. Paul Bowles foi um contista genuíno e esta inquietude é um elemento marcante de sua obra.

A assim chamada *literatura do fantástico*, da qual Ernst Hoffman, Allan Poe, e Guy de Maupassant foram representantes capitais – e que decerto influenciou a obra de Bowles –, nos dá bons exemplos do início da experimentação artística destes novos caminhos e destes novos olhares. Remo Ceserani, no seu livro de ensaios intitulado *O Fantástico*, nos fala da importância deste momento na história da literatura:

Trata-se de um fato importante. Uma tradição literária foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de

um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna – como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes. (2004, p. 08)

Além da variedade temática que se apresentava, o desenvolvimento do Conto começava a despertar o interesse para os “mecanismos de operação de um modo literário”, como diz Ceserani. O sujeito criador passava a se preocupar cada vez mais com o *modus operandi* de sua criação. Temos um exemplo marcante disto no ensaio *A Filosofia da Composição* de Edgar Allan Poe. Ao analisar o processo de criação do seu mais famoso poema, *O Corvo*, Poe nos apresenta a classificação de uma série de elementos que vão prefigurar todos os estudos e análises feitas acerca do Conto. Mesmo se utilizando da descrição do processo de produção de um poema – sendo os seus poemas na maioria narrativos – Poe classifica conceitos que ainda se faz presente na tradição do conto moderno e contemporâneo, assim como *efeito, tom, unidade de impressão, unidade de efeito, totalidade do conjunto*, e ainda nos dá uma das melhores explicações sobre a importância de um componente essencial de toda narrativa curta, que é a brevidade. Seguindo a orientação de que “todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves”, Poe defende que “é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (POE, 1990, p. 408).

O surgimento do Conto corroborava com todo um conjunto de ansiedades e perplexidades do sujeito frente a sua criação. No conjunto das particularidades levantadas por Poe está plantada a idéia de que o sujeito criador passava então a assumir a responsabilidade de todas as suas escolhas. Cada vez mais a configuração do seu objeto partia das concepções que ele agora escolhia, ditava, e criava como sua verdade. Uma verdade cheia de estratégias próprias, e repletas de subjetividade. A ingenuidade estava para sempre sepultada e o espiritual ultrapassava cada vez mais as fronteiras da objetividade, tantas vezes limitada, e outras tantas opressora. E tudo isto, somado aos sentimentos de “inquietação” e “laceração” de que nos fala Ceserani, comporiam a grande província do espírito criador a partir do século XIX, sendo determinante para as grandes inovações literárias do século XX, quando entre tantas figuras notáveis, também vemos surgir –

no reservado dos seus distanciamentos – a literatura de Paul Bowles e as estratégias discursivas de suas palavras desviantes e sem margens.

Mesmo tendo escrito alguns romances, quatro ao todo, sendo inclusive um deles – *The Sheltering Sky* (O Céu que nos Protege) –, a obra que lhe dá notoriedade internacional a partir de sua adaptação para o cinema, Paul Bowles foi muito mais longe na engenhosidade de suas experimentações literárias através da produção das suas narrativas curtas, dos seus contos. Em consonância com a série de adventos abordados nos parágrafos anteriores, encontramos em Bowles muitas das ocorrências elencadas no tocante à utilização do Conto como forma de expressão artística desbravadora de espaços aonde as palavras nunca haviam estado antes. A influência surrealista foi certamente o instrumento catalisador de todo este conjunto de ressonâncias motivadoras, transgressivas, e transcendentais. O jogo de rupturas, evasões, e ultrapassagens da lógica comum e da concretude do real, que é proposto pelo Surrealismo, traça um percurso desconstrucionista dos objetos e das próprias palavras que acaba por transcendê-los de si mesmos. Assim como afirma George Bataille, ao articular Surrealismo e Transcendência.

Ele (surrealismo) parte da posição de objetos transcendentais que conferem a si mesmos uma superioridade vazia com o intuito de destruição, mas acaba por desenvolver uma virada para a imanência – e para toda a magia das meditações. Este é um tipo mais pessoal de destruição – é um estranho motim, um questionamento sem limites do *Eu*. Do *Eu* e de todas as coisas ao mesmo tempo. (1994, p. 190)

É por entre estes caminhos que Paul Bowles adentra o universo da ficcionalidade literária, sob influência marcante do Surrealismo, movimento que não limitava suas ações apenas ao território das artes, mas também, agia com a finalidade de transformar a vida através da liberação da mente do homem de todas as restrições tradicionais que a escravizam. A religião, a moralidade, a família, a pátria, todas estas instituições estavam na mira dos seus propósitos. André Breton, figura emblemática do movimento surrealista, tendo lançado o seu Manifesto em Paris no Ano de 1924, defendia que o movimento almejava alcançar:

Um automatismo psíquico puro pelo qual se propõe a expressar, seja oralmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento, um verdadeiro ditado do pensamento (...), composto na ausência de qualquer controle por parte da razão, e sem qualquer preocupação estética ou moral. (2001, p. 43)

O ideário do movimento surrealista sempre carregou consigo um estatuto de revolução, enfaticamente recorrendo ao poder do inconsciente, valendo-se da irracionalidade e do universo onírico para vasculhar os territórios inexplorados do espírito humano. E de forma incontestável, esta é uma das grandes motivações da literatura de Paul Bowles: adentrar espaços inexplorados. Vasculhá-los, elaborá-los, e configurá-los através de sua narrativa, fazendo uso de variadas formas, recursos, e efeitos.

É no entrecruzamento dos contextos referenciais abordados nesta seção que procuramos lapidar a palavra desviante de Paul Bowles, trilhando as possíveis fontes formadoras e articuladoras de seu universo artístico, dialogando com este valoroso contingente de referências que encontramos presentes na arregimentação das palavras encruzilhadas, *sem-margens* e *sem-limites*, do seu discurso literário.

CAPÍTULO 2

PALAVRAS SEM MARGENS

O olho a si mesmo não
enxerga, senão pelo
reflexo em outra coisa.

William Shakespeare

2.1 – Palavras errantes: ensejos de uma ficcionalidade expatriada.

Em ensaio acerca da obra de Paul Bowles, sob a luz da discussão sobre uma ética do expatriado, Marilyn Adler Papayanis aponta Bowles como um dos autores que procura mais intensamente um engajamento com a alteridade. Segundo Papayanis (2005, p. 140):

Bowles is really interested in exploring the Otherness of the space beyond conscious knowing, the space of the self beyond normative structural bounds. For Bowles, however, that space is wholly incompatible with human endeavor [...] a site of inchoate horror – of which North African landscapes and native quarters are often the fictional embodiment – rather than vitality (or perhaps the vitality of horror), from which there is no return to structure. If we imagine a Bowlesian ethics of expatriation, it is before all a mode of self-exploration (conceived, alternately, as self-constitution or self-dismantling) set in motion by the experience of liminality in the periphery.⁷

É neste processo de *self-exploration* (auto-exploração), e na mobilidade da alternância entre *self-constitution* (auto-constituição) e *self-dismantling* (auto-dissolução) que situamos as estratégias discursivas de uma poética da errância e uma geografia da perdição na obra de Paul Bowles. É neste mergulho profundo no universo das margens periféricas, que ele constrói o discurso de sua encruzilhada multicultural e traça a geografia dos seus abismos existencialistas. É a partir desta negociação entre diferenças que ele elabora na sua ficcionalidade um tipo peculiar de assombro erotizante, fruto da tensionalidade estabelecida no diálogo entre centros e margens.

⁷ Bowles está mesmo interessado em explorar a Outridade do espaço além da razão consciente, o espaço do Eu além dos limites normativos e estruturais. Para Bowles, entretanto, este espaço é totalmente incompatível com o empreendimento humano [...] um local muito mais de horror incipiente – do qual as paisagens do Norte da África e as comunidades nativas são freqüentemente a incorporação ficcional – do que de vitalidade (ou talvez a vitalidade do horror), da qual não existe possibilidade de retorno à estrutura. Se pudermos imaginar uma ética Bowlesiana do expatriado, ela é antes de tudo um modo de auto-exploração (concebida alternadamente como auto-constituição ou auto-dissolução) colocada em prática pela experiência com a liminalidade das margens periféricas. (tradução nossa).

Haveria, portanto, um tipo elementar de forças sedutoras que se escondem por trás do diálogo entre todo tipo de diferença? Ou melhor, por trás do que Jacques Derrida chama de *différance*. Segundo o filósofo francês,

A différence é o que faz com que o movimento da significação seja apenas possível se cada elemento dito “presente”, aparecendo na cena da presença, se relacionar com outra coisa diferente dele próprio, guardando em si a marca do elemento passado e logo se deixando escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro. (DERRIDA apud NASCIMENTO, 2004, p. 56).

O pensamento de Jacques Derrida defende uma dialética do homem como um processo de construção mútua, sempre se elaborando a partir da influência direta do Outro. O seu conceito de *différance* nos serve como um valioso suporte teórico para nossa abordagem. Segundo Evando Nascimento (2004, p.55), estudioso da obra do filósofo francês:

*A este *différer* Derrida faz igualmente corresponder o *espaçamento*. A nuance aqui está no intervalo e na distância entre os elementos distintos. A *différance* assinala a plena convergência da temporização e do espaçamento. Tempo e espaço são continuamente dependentes, um não existe sem o outro, um se torna ou devém do outro. Simultaneamente, interrompe-se a concepção ocidental de que os “diferentes” tem de ser necessariamente opositivos e hierarquizados. No regime da *différance*, um elemento só ganha existência na perspectiva de um outro que o antecede, do qual propende, e de um terceiro, que o sucede. Na cadeia das remissões, um se faz como traço diferido do outro.*

O espaçamento a que se refere Nascimento é a zona das confrontações e ponderações onde os opostos ou diferentes travam o seu diálogo. Uma zona marcada pelo jogo de construções dialógicas onde diferentes pontos de vista se visitam, experimentam-se, refazem-se, elaboram-se. Uma idéia de constante contribuição baseado exclusivamente na presença e na participação no jogo, ou seja, na troca contínua de experiências e circunstâncias. O homem, portanto, apenas “significa” se estiver na plena presença de sua ação e se lhe for dada a livre

possibilidade de usufruir, contribuir, e transitar a sua vontade, a sua voz, o seu olhar; porém, sempre refletindo e sendo refletido na condição do outro. É nos entremeios deste complexo mecanismo de contínuas trans-posições de pontos de vista que se dá o movimento de um mútuo construir-se. Algo que exige uma aceitação e não uma diferenciação. Os “diferentes” citados no comentário são aqueles tantos “outros” com quem nos relacionamos, e que mesmo negando-os, eles não ficam fora da inerente exigência de participação. Desta feita, não podem ser subjugados a hierarquias ou categorias de exclusão. Não se pode deixar de ver aquilo que na nossa frente se apresenta. Nada nos dá o direito de tornar coisa alguma invisível. Se existimos apenas no espaço da presença, então o “estar presente a” requer, pela própria exigência preposicional da locução verbal, que se tenha a participação de uma “outra” parte que possa nos reconhecer presente para que somente assim uma situação venha a existir.

A convergência do “espaçamento” com a “temporização” cria o ritmo das participações no jogo, e das suas trocas. Ela organiza esta “presença”. Como um colocar de peças em um tabuleiro e conferir um tempo para cada jogada. As peças somente existem em função do papel que desempenham em relação às outras. Na gramática de suas relações elas vão se significando. Pensamento este, muito claro na abordagem da construção dos fonemas, que remete genuinamente às bases primitivas de elaboração da linguagem, onde encontramos a idéia de que as construções de significação e, assim, espera-se, de reconhecimento dos seus significados, venham de um compartilhamento polissêmico dos elementos envolvidos através da negociação participativa que torna relevante as particularidades de cada parte.

Seguindo as premissas da orientação que “um se faz como traço diferido do outro”, o “ser” deixa de ser uma condição para ser um movimento. A condição ontológica do “ser” é desconstruída nos múltiplos elos que incessantemente o faz, desfaz, e refaz a todo instante. É no ritmo deste constante movimento que tentamos analisar alguns aspectos da obra de Paul Bowles. É na perspectiva desta “diferência”, “diferença”, ou “diferença” (possíveis tradução do termo *différance* em português) que seguimos as desconstruções operadas pelo escritor norte-americano.

É nos entremeios deste complexo mecanismo de contínuas trans-posições que a ficcionalidade de Paul Bowles estabelece o seu jogo de espelhos, a sua poética da errância, e a sua geografia da perdição. A noção de espelho aqui empregada segue as premissas do pensamento lacaniano sobre os mecanismos de formação do inconsciente - levantados por Umberto Eco em sua obra intitulada *Sobre os espelhos e outros ensaios* – e para quem,

O espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Em um estado de “júbilo” que o indivíduo reconstrói “os fragmentos ainda não unificados do próprio corpo”, ele vai restituindo-se através de uma matriz simbólica na qual o eu se precipita de forma primordial e a linguagem é o que deve restituir-lhe a função particular de sujeito “no universal”. [...] No momento em que se delineia a “virada” do eu especular para o eu social, o espelho é a “encruzilhada estrutural” ou, como dizíamos, fenômeno-limiar. (LACAN *apud* ECO, 1985, p. 13).

A partir destas manifestações especulares e simbólicas afloram as elaborações de todo imaginário, inclusive um imaginário do mal, seja ele de origem real ou representacional. O jogo de espelhos que revelamos na obra de Paul Bowles aponta para os reflexos desta encruzilhada estrutural, deste fenômeno-limiar de formação da imagem, do pensamento, da significação, do real, do imaginário, todos comprometidos na concepção da idéia do Eu (*Self*) e do Outro (*Other*), juntamente com as matrizes simbólicas de suas mútuas construções e desconstruções, representadas na performatividade da produção ficcional do escritor norte-americano, que se utiliza de extremas e peculiares ferramentas, um tanto quanto transgressivas e violadoras. É devido à intensidade e dramaticidade destas ferramentas performativas que nós procuramos identificar na obra de Bowles a utilização dos recursos e mecanismos instrumentalizantes de uma via negativa, provocadora de um modelo peculiar de errância e perdição, assumido pela sua literatura através das abordagens e iniciativas de natureza existencialista e desconstrutivista de sua criação literária sob o prisma das relações estabelecidas entre os grandes centros “civilizados” e as margens periféricas que a eles tendem a se submeter.

O referencial dos papéis que centros e margens desempenham também gira em torno de uma bipolaridade relativa às possíveis “positividades” e “negatividades” encontradas no trânsito dos seus manifestos. Nós queremos mostrar que o caráter positivo e o negativo de suas forças podem se manifestar em cada uma das partes a depender da movimentação externa e interna de sua vontade, da construção das perspectivas que surgem, única e exclusivamente, a partir do relacionamento com o Outro, e principalmente, dos resultados de seus mútuos reconhecimentos através da literatura.

O paralelo que estabelecemos entre os conceitos de bem/mal e centro/margem não pretende sobrepor um binômio ao outro. Pelo contrário. A desarticulação que propomos submeter o bem/mal é a mesma para o centro/margem. A discussão que trazemos tende descaracterizar o Bem como uma referência do centro, e o Mal como uma referência da margem. Tentamos mostrar que no jogo de suas inversões existe uma ponderabilidade particularizada pela heterogeneidade dos seus agentes. Daí a necessidade de focalizar o papel e a visão do Outro, independente da perspectiva que se tome. É no caminho da mútua aceitabilidade de suas diferenças que se arma o jogo destas ponderações e, conseqüentemente o diálogo entre eles.

Sob estas condições, o centro experimenta não-ser, enquanto a margem tem a oportunidade de falar. E ao falar, ela experimenta ser centro, correndo o sério risco de ser vencida por si mesma. É no jogo das possíveis inversões destes papéis que plantamos o espelho das nossas reflexões. É neste espelho que pretendemos ver refletidas as palavras escritas aqui, como uma miragem na vastidão dos desertos e dos oásis do espírito humano. E a obra de Bowles nos oferece esta oportunidade. Ela tem um caráter vertiginoso, enigmático, cheio de efeitos, e surpresas. Tudo na narrativa é estabelecido como em um jogo cheio de dramaticidade, onde as personagens se revelam pelas suas ações, na maioria das vezes inesperadas. Existe sempre um excesso de expectativa na sua obra. Tudo sempre caminha para o confronto de um impacto e de uma perplexidade. E na tensão destas experiências artísticas ele faz brotar uma variedade de luzes sobre o imaginário e as subjetividades humanas, passando pelo assombro, o desafio, o medo, o mistério, o maravilhoso, o fantástico, o erótico, o mágico, juntamente com os sentimentos limítrofes do fascínio, do amor, do desespero, da dúvida, da crueldade, e da morte.

Todo um conjunto de perplexidades do sujeito frente ao seu destino e a sua efemeridade, independente de seu referencial de centro ou de margem.

No jogo das confrontações e dos diálogos destes opostos tentamos observar como eles se constroem e se modificam na perspectiva do outro. No espiral desta dialogicidade gostaríamos de destacar o surgimento de uma terceira instância, uma terceira via, e por que não, um “terceiro homem”. Um sujeito que não corrobora somente o estatuto de um Bem ou de um Mal, nem apenas de um Centro ou de uma Margem, mas um sujeito que incorpore todas as contingências determinantes de suas experiências e de suas descobertas, e que tenha liberdade de fazer disto uma forma particular de pensar, de agir, e de criar, independente do peso de sua bagagem, do preço do seu bilhete de passagem, e do destino de sua viagem. Um sujeito desprendido dos grilhões de sólidas realidades sócio-econômicas, políticas, e culturais, que se lança ao acaso e às adversidades da existência, sempre em busca do mais-além, do contato e vivência de experiências diversificadas e, portanto, únicas, singulares, e fundamentais em si mesmas.

É através do paradigma deste sujeito singularizado, que enquadramos a condição de Paul Bowles enquanto um indivíduo e um artista expatriado. É sob esta ótica que classificamos a sua ficcionalidade como expatriada e assim consideramos a abrangência *sem-margens* de suas palavras.

O sujeito expatriado carrega em si um estatuto de deslocamento, de cisão, e de mobilidade. Nada nele se constitui como algo consolidado, definitivo, e estanque. O espalhar-se, assim como o misturar-se, determinam o norteamento de suas expectativas, resultando na diluição das margens fronteiriças dos seus alcances pretendidos. É desta maneira que ele se universaliza de forma heterogênea e plural, abarcando um conjunto sem-fim de contingências, calcadas num jogo constante de experimentações, de transformações, de desconstruções, de renovações, e principalmente, de trocas e diálogos pluralizantes. Em se tratando de um sujeito criador expatriado, esta série de elementos que o configuram – no paradigma da expatriação e no trato com as diferenças –, proporciona-lhe uma gama incalculável de possibilidades criadoras.

2.2 – Uma luz na escuridão e invisibilidade periféricas.

Octavio Paz (1914-1998), um dos maiores vultos das letras mexicanas, pode nos dar o seu testemunho de deslocamento poético do olhar ocidental para as suas margens periféricas, no seu caso para a Índia, exprimindo impressões que certamente congregam todo o fascínio também experimentado e utilizado por Paul Bowles em sua literatura.

(...) Penetrei em um mundo de penumbra e súbitas claridades. O jogo de luz, a amplidão dos espaços e suas formas irregulares, as figuras entalhadas nas paredes, tudo dava ao lugar um caráter *sagrado*, no sentido mais profundo da palavra. Entre as sombras, os relevos e as estátuas poderosas, muitas mutiladas pelo ciúme fanático dos portugueses e dos mulçumanos, porém todas majestosas, sólidas, feitas de uma matéria solar. Beleza corpórea, tornada pedra viva. Divindades da terra, encarnações sexuais do pensamento mais abstrato, deuses a um tempo intelectuais e carnais, terríveis e pacíficos. (...) Esse mundo palpável, tangível e eterno não é para nós. Visão de uma felicidade ao mesmo tempo terrestre e inalcançável. Assim começou minha iniciação na arte da Índia. (PAZ, 1996, p. 19)

Certamente por caminhos da mesma natureza, Bowles deve ter começado a sua iniciação na arte e no imaginário poético dos índios mexicanos e na exuberância mágica da cultura marroquina. Em culturas nas quais magia e religião se entrecruzam, eles vislumbraram o aspecto sagrado das mínimas coisas. E no exercício deste reconhecimento, eles experimentaram se lançar no interior destas culturas com escrutínio e fascinação.

Em capítulo intitulado “A Revelação Poética”, inserido na sua obra-prima *O Arco e a Lira* (1956), Paz nos inicia nas idéias fundamentais que defendemos aqui. A relação entre o poético e a “essencial heterogeneidade do ser” trabalhando em função de uma “outridade” talvez chegue muito perto de onde se aninha o germe primordial da arte literária de Bowles.

Religião e poesia tendem a realizar de uma vez para sempre essa possibilidade de ser que somos e que constitui nossa própria maneira de ser; ambas são tentativas de abraçar essa “outridade” que Machado chamava de “essencial heterogeneidade do ser”. A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida: e então, aparece, emerge, esse “outro” que somos. Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina. A imagem é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. (PAZ, 1982, p. 166)

No percurso destas “revelações”, o ser humano vem se debatendo nas malhas adversas da história. Nas veredas dos pensamentos e dos sentimentos mais limítrofes, ele vem edificando o grito soberano de suas perguntas inauditas, e ao mesmo tempo, vai criando vozes para tentar respondê-las. E por causa disso, muitos se lançaram além de distâncias intransponíveis. Não apenas no distanciamento dos pólos referenciais de centros e margens quanto a culturas mais, ou menos desenvolvidas; como também os deslocamentos e aproximações reveladoras entre outros centros e margens existentes no seio de cada cultura. Nada há nada que seja exclusivamente de Centro ou de Margem. Assim como não há nada que seja de todo Bem, ou de todo Mal. Tudo se cruza e se entrelaça no diálogo múltiplo das suas circunstancialidades, dos seus acasos, e dos seus fins.

Paul Bowles foi antes de tudo um viajante. Esta sua intrínseca necessidade de deslocamento parece ter sido a grande força propulsora do seu pensamento e da sua arte. No cerne da variedade deste deslocar-se, ele construiu todo um universo ficcional. E não adianta querer situá-lo apenas como um autor de literatura de viagens, pois não procede. Mais adequado seria classificá-lo como autor de uma literatura de olhares; olhares errantes, desviados, intrigantes, e muitas vezes extremos, que acabam por desestabilizar visões solidificadas, buscando contemplar através de suas lentes incisivas a vasta amplitude das verticalidades e horizontalidades do espírito humano e de suas múltiplas vozes.

Através das manifestações polifônicas abordadas nos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), que focaliza a convivência de múltiplas vozes na elaboração de todo e qualquer discurso, nós vislumbramos o desenho da amplitude que mencionamos no parágrafo anterior. Nas suas proposições marxistas para a filosofia da linguagem, ele sai em defesa da consideração e reconhecimento daquilo que em língua inglesa foi traduzido, muito apropriadamente, como *multiple perspectives* (múltiplas perspectivas), já que estas vozes provêm da perspectiva de múltiplos olhares. As experiências de natureza multicultural refletidas na obra de Paul Bowles nos conduzem a estas instâncias. No enredar de suas estórias, estas vozes estão sempre se expressando, não apenas falando, mas significando ao se fazer presente; por assim estar inserida na cena da presença, ou seja, na cena do jogo dialógico que as fazem falar e, portanto, existir.

O fato de encaminhar o olhar em direção às margens, e aí mergulhado criar uma literatura, é também um ato de resgate e preservação. É um esforço a mais na busca de reconstruir ou preservar a imagem e o patrimônio de culturas, povos, e indivíduos que perderam a noção e o referencial de identidade frente às forças seculares e devastadoras do colonialismo. Bowles se empenha indiretamente nesta missão. A sua entrega é tamanha que ele se transporta para a condição do outro, do diferente, do excluído, assumindo a sua voz, e o seu grito. Ele se desconstrói experimentando colocar a sua própria voz em função do grito do outro. Desta forma, ele bate de frente contra as forças homogeneizantes que operam em favor do grande projeto de Ocidentalização de um mundo globalizado.

My own belief is that the people of the alien cultures are being ravaged not so much by the by-products of our civilization, as by the irrational longing on the part of members of their own educated minorities to cease being themselves and become Westerners.⁸ (BOWLES, 2006, p. xxii)

A atitude de protesto de Bowles é tão determinada, fazendo com que ele chegue a se colocar no lugar do outro marginalizado para defendê-lo da

⁸ Minha crença pessoal é que pessoas de culturas alienígenas estão sendo destruídas nem tanto pelos subprodutos de nossa civilização, mas sim pelo desejo irracional por parte dos próprios membros letrados de suas minorias em deixar de ser aquilo o que são para transformarem-se em Ocidentais. (tradução nossa)

descaracterização ameaçadora que ele empreende contra si próprio. Edmund White destaca uma passagem do romance *The Spider's House* (1955) em que, na voz de uma personagem expatriada, um estrangeiro que há muito possui residência fixa no Marrocos, vê-se refletida uma forte denúncia contra o crescente processo de Ocidentalização do Oriente. Assim fala a voz da personagem, que se confunde com a própria voz do autor:

When I first came here it was a pure country. There were music and dancing and magic every day in the streets. Now it's finished, everything. Even the religion. In a few more years the whole country will be like all the other Muslims countries, just a huge European slum, full of poverty and hatred. ⁹ (BOWLES apud WHITE, 2006, p. xvi)

Quanto a esta posição, Bowles sempre se manteve inabalável. Ele passa a defender as culturas marginalizadas não apenas do poder opressor dos grandes centros, mas também da ambição das margens de querer se espelhar nos centros de forma anômala, ao se acreditarem também como “ocidentais”, negando as raízes milenares de sua identidade. Bowles empreende esta defesa através de uma narratividade cheia de tensões e de ataques velados.

Na apresentação de seu volume de ensaios *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue* (1963), encontramos claramente as bases que sustentam esta sua posição.

Claude Lévi-Strauss, the anthropologist, claims that in order for the Western world to continue to function properly it must constantly get rid of vast quantities of waste matter, which it dumps on less fortunate peoples. “What travel discloses to us first of all is our own garbage, flung in the face of humanity.” ¹⁰ (BOWLES, 2006, p. xxii)

⁹ Quando eu vim aqui pela primeira vez, este era um país puro. Havia música, dança, e magia todo dia nas ruas. Agora, isto tudo acabou. Até mesmo a religião. Daqui a poucos anos, todo o país será como os outros países muçumanos, uma imensa favela européia, cheia de miséria e rancor. (tradução nossa)

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, o antropólogo, afirma que, para continuar a funcionar convenientemente, o mundo Ocidental precisa constantemente livrar-se de vastas quantidades de matéria residual, que é despejada sobre povos menos afortunados. “O que o ato de viajar nos revela antes de tudo é o nosso próprio lixo, jogado na cara da humanidade.” (tradução nossa)

É preciso ressaltar que na obra de Paul Bowles não existe uma catalogação. Ele não cria tipos, mas sim indivíduos. Daí a intimidade de seu diálogo com as margens. Ele adentra a subjetividade do outro com uma propriedade assustadora. Ele assume o papel do outro de forma tão magistral, que afasta qualquer outro tipo de conceituação prévia que possa haver em relação e este outro diferenciado. À medida que ele torna presente a sua voz diferenciada, ele o humaniza.

São nestas circunstâncias que os limites especulares entre os opostos se diluem. Não existe a projeção de uma idéia que se tem do outro, mas sim uma construção legitimada do outro, independente de qualquer padronização. Nem, tampouco, existe a apropriação da identidade do outro, o que implicaria em assumir o papel do outro com total propriedade, o que seria completamente impossível, posto que, sempre haverá algo preservado – que não se compartilha – na legitimidade das diferenças. O que existe são aproximações e visitas incisivas que conduzem o outro para além de qualquer condição pré-estabelecida, e para lugares e situações em que ele nunca esteve. Não há pretensão de criá-lo, mas sim construí-lo na participação de suas vozes e suas diferentes perspectivas.

Da forma como isto é feito por Paul Bowles, estas culturas e estes indivíduos passam pelo olhar ocidental de um homem branco americano, de centro, mas são destilados no filtro do humanismo, do existencialismo, do surrealismo, e da desconstrução, tendências cujas forças sempre se opuseram a qualquer tipo de privação, descaso, desamparo, esquecimento, ou indiferença; todos estes frutos irrevogáveis da injustiça.

É na verdade, uma desconstrução e reconstrução do outro ritmada pela desconstrução e reconstrução de si mesmo. Estas desconstruções urdidas no seio de uma severa desmistificação são os verdadeiros agentes reconstrutores da imagem e da identidade de culturas e indivíduos marginalizados. Na obra de Bowles, eles não são considerados dignos de pena. Eles se confundem com os agentes do seu próprio silêncio e invisibilidade. Eles não são inocentes. Eles não são maquiados com valores de redenção, e salvação. Eles representam o próprio valor de suas originalidades, qualquer que seja a forma como se apresentem. Eles também se perdem. Porém, eles nunca perderão a sua condição primordial de seres humanos, compartilhando do tempo e da história como qualquer pessoa sob o sol.

Mas até que ponto estas desconstruções feitas por Bowles age efetivamente a favor dos propósitos de coletividade que ele defende? Qual o alcance da força de suas palavras? Em que ele inova e contra quais águas ele defere as suas correntes? Muitos estudiosos vêm ao longo da história contemporânea questionando e levantando lutas em defesa de culturas e povos marginalizados, grande parte comunidades pós-colonizadas, que viveram sob um crivo rígido de descaracterização da sua identidade cultural por séculos. As vítimas mais ilustres deste “complô histórico” são aquelas provenientes do Oriente, englobando África, Ásia, e todo Oriente Médio. E também aqueles da América Latina e do Leste Europeu. Ou seja, parece que quase o mundo inteiro é margem. O que não for América do Norte e Europa é margem. Mas, o “resto” é simplesmente quase tudo. Tamanha ironia histórica.

De uma maneira muito particular, com um olhar intenso e revelador sobre as profundezas assustadoras da natureza humana, Paul Bowles vem contribuir, e engrossar a legião dos que dedicaram a vida lutando pela reconstrução e reconhecimento das identidades das margens oprimidas e pós-colonizadas. Dentre eles não poderíamos deixar de citar Edward Said (1935-2003), representante indispensável do grupo dos Orientalistas, autor de obras fundamentais como *Orientalismo* (1978) e *Cultura e Imperialismo* (1993), que discutem exaustivamente, sob vários aspectos, as relações entre o mundo ocidental centralizado e o Oriente marginalizado e hostilizado. Sobre esta tendência de alerta, vigilância, e campanha pela retomada de direitos culturais e humanos perdidos ao longo dos séculos, ele nos dá uma definição clara:

Orientalismo é um estilo de pensamento baseado na distinção ontológica e epistemológica feita entre “o Oriente” e (na maioria das vezes) “o Ocidente”. Desta forma, um grande número de escritores, entre eles, poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, e ativistas preocupados com o Oriente, seus povos, seus costumes, sua forma de pensar, sua ‘alma’, seu destino, e tudo o mais. Este Orientalismo, nós podemos encontrá-lo desde Ésquilo, passando por Victor Hugo, Dante, e Karl Marx. (SAID, 2005, p. 12)

Para Said, existe na idéia irreal, abstrata, que o Ocidente cria do Oriente todo um jogo de construção de natureza totalitária, que impõe a nações e culturas inteiras, repletas de variedades e complexidades, um termo de homogeneidade cruel, transformando-os em uma massa uniforme, classificando-os da maneira que melhor lhes convier. Imaginando-os no simulacro de um isolamento conceitual, sem considerar as suas capacidades de variação, de movimentação, de articulação, de originalidade. O seu projeto não propõe uma simples re-acomodação dos conceitos de Oriente ou Ocidente. Ele propõe o combate, não apenas uma desmistificação, mas um compromisso de igualdade e solidariedade. Seu discurso é revolucionário à medida que clama por uma verdadeira insurreição contra um pensamento de atitudes totalitárias. Ele procura arregimentar gritos sonoros, dispostos a se insurgir contra o massacre ideológico, cultural e humano, submetido ao Oriente, juntamente com todo o entorno periférico e subalterno dos grandes centros capitalistas.

As desconstruções articuladas por Bowles operam a favor deste grito de alerta. Na elaboração de sua obra ele vai desconstruindo sutilmente a idéia e a atitude com que um indivíduo de centro, branco, ocidental, civilizado, se porta frente às culturas da grande margem, ou de qualquer identidade marginal. Ele é em si mesmo o centro que se desloca e se entrega incondicionalmente. Daí o alcance de seu grito velado. A sua entrega incondicional o põe à prova do outro. Ele estreita a relação de duas singularidades, e não de duas essências incontestáveis nem de duas oposições. Com isso ele se aproxima do projeto de Said, que não acreditava em uma essência do Oriente e outra do Ocidente. A essência é a mesma: o Humano. É desta forma que ele vai descosendo um código de padronização do indivíduo colonizado e marginal, construído pelo imperialismo colonial, que o destitui de qualquer particularidade individual, relegando-o a um protótipo carnavalizado de exotismo e mistério que denotam ignorância e primitivismo. Sob o termo deste código, eles não passam de títeres e marionetes desfrutáveis e disponíveis, expoentes fundamentais de uma usura, e conseqüentemente, de um ressentimento embrutecedor.

Sobre o ressentimento mencionado acima, não existe melhor exemplo do que os seguintes versos extraídos do poema *Missing Person* (Pessoa Desaparecida) de Adil Jussawalla, um poeta de Bombaim, citado no livro *The Location of Culture* (O Local da Cultura), de Homi K. Bhabha, em um capítulo que ele interroga sobre a

construção da identidade. Os versos de Jussawalla são de uma simplicidade implacável:

One day I learnt
 a secret art, Invisible-Ness, it was called
 I think it worked
 as even now you look
 But never see me...
 Only my eyes will remain to watch and to haunt,
 and to turn your dreams
 to chaos. ¹¹ (Jussawalla *apud* Bhabha, 1994, p. 46)

A invisibilidade, esta “arte secreta” que resta aos indivíduos da margem reflete a indiferença e o descaso crasso que o centro lhes reserva. Eles são invisíveis, mas eles estão lá, sempre úteis quando necessário. Talvez daí venha o seu componente mágico, o seu denotativo exótico. Eles são na verdade uma miragem aos olhos do ocidente. Um fetiche. Uma quimera. Algo que não faz parte de sua compreensão, algo distante, algo diferente. Os centros não costumam estar abertos às diferenças. As suas negociações são mais eficazes e lucrativas com a semelhança. Bhabha define muito bem esta relação falha de reconhecimento, inclusive citando Richard Rorty no final do seu comentário:

Esta imagem da identidade humana e, certamente, a identidade humana como imagem - ambas molduras ou espelhos familiares do eu [selfhood] que fala das profundezas da cultura ocidental - estão inscritas no signo da semelhança. A relação analógica unifica a experiência de autoconsciência ao encontrar, dentro do espelho da natureza, a certeza simbólica do signo da cultura baseada "em uma analogia com a compulsão a crer quando fita um objeto". Isto, como escreve Rorty, é parte da obsessão do Ocidente com o fato de que nossa relação primária com os objetos e com nós mesmos é análoga à percepção visual. (BHABHA, 1998, p. 84)

¹¹ Um dia eu aprendi/ uma arte secreta, Invisibilidade, ela era chamada/ Eu penso que ela funcionou/ como agora mesmo você olha/ Mas nunca me vê.../ Apenas meus olhos continuarão a observar e a assombrar, / e tornar seus sonhos um caos. (tradução nossa)

O que Bhabha procura salientar é um tipo de praticidade excessiva e unilateral orquestrada pelo mundo ocidental, montado em tudo aquilo que seja claro, óbvio, esperado, definido e finalizado em si mesmo. De preferência, de cores conhecidas, de tonalidades familiares, e com uma troca de interesses bastante semelhantes. Se o processo desta troca é quebrado pela falta de reconhecimento, ou pela falta de interesse por um determinado objeto de visualização, instala-se um descrédito que, de forma natural e oportuna, procura justificar uma indiferença; elemento muito propício às investidas manifestas do domínio e da exploração.

Se os indivíduos ocidentais “fitam um objeto” e não conseguem compreendê-lo, este objeto pode até ser olhado, mas não é visto apropriadamente. Assim feito, ele passa a não existir, ou pelo menos, a não ser visto como algo plausível de reconhecimento. Daí a sua invisibilidade. A visão ocidental age primordialmente no querer ter tudo de valor que brilha aos seus olhos. Ter valor é fundamental para os centros, e para toda a noção do Bem que o sustenta. O homem ocidental se sente naturalmente tentado a apropriar-se daquilo sobre o que lança o seu olhar de interesse, mesmo não enxergando o que pensa estar vendo.

Esta visão é totalmente desconstruída por Bowles. Esta invisibilidade é preenchida com novas cores e novos tons. Os indivíduos e os seus espaços não são apenas vistos, reconhecidos, como também resgatados nos seus valores, na sua beleza, na sua singularidade, no seu silêncio, na sua consciência, na sua subjetividade; e até mesmo na sua crueldade, na sua inutilidade, e no seu Mal. A eles não é imposto nenhum critério de valorização diferenciada. A eles relega-se e reclama-se apenas o direito soberano de existência, de participação, de identidade, e de memória.

Em sua literatura, Paul Bowles arquiteta estes esforços como se compusesse uma música cuja melodia incorpora os mais variados matizes da natureza humana; os seus tons, os seus acordes, os seus graves, os seus agudos; os seus silêncios, os seus rompantes, os seus crescentes, e os seus declínios. Por mais dissonantes que sejam os seus sons, a real importância recai no fato de fazer com que sejam ouvidos, de torná-los presentes. Pelo fato de ser originalmente um compositor, Bowles sempre afirmava que narração e composição musical eram atividades muito parecidas. Ambas revelam uma presença e se esforçam com brio para dar-lhe fim.

2.3 – Paul Bowles e as zonas de contato.

A fim de estabelecer as zonas de contato com as margens periféricas, estabelecidas por Paul Bowles em sua literatura, gostaríamos de retomar brevemente uma das grandes influências que certamente teve um papel preponderante na elaboração de sua literatura, principalmente com a sua relação e fascinação pelo Oriente: a obra de André Gide. Em um dos seus livros memoráveis, *O Imoralista* (1902), uma verdadeira pérola de refinamento erótico da literatura moderna, pode entrever nas entrelinhas do seu discurso, o efeito hipnótico e mágico que o Oriente exerceu sobre a sua criação artística.

Túnis. Luz mais abundante que forte. A sombra ainda está cheia dela. O próprio ar parece um fluido luminoso que tudo banha, onde se mergulha, onde se nada. Essa terra de volúpia satisfaz mas não aplaca o desejo, e toda a satisfação o exalta. Terra que se descansa de obras de arte. Desprezo aqueles que só sabem reconhecer a beleza já transcrita perfeitamente interpretada. O povo árabe tem isso de admirável: sua arte ele a vive, canta, dissipa-a cotidianamente: não procura fixá-la nem a embalsama em uma obra. É a causa e o efeito da ausência de grandes artistas... Sempre considere grandes artistas os que ousam dar foros de beleza a coisas tão naturais que quem as vê pode dizer: “Como não compreendi até agora que também isto era belo...” (GIDE, 1983, p. 148)

A atitude de paixão extrema assumida pela poética de Gide, o tom elevado e solene das suas paixões e dos seus rompimentos certamente foram de grande inspiração para os mágicos e sugestivos efeitos criados pela literatura de Paul Bowles. A embriaguez sagrada, apaixonada, e o vigor vital e artístico com que Gide nos guia com as suas palavras, podem ser encontradas nas páginas de sua obra prima *Os Frutos da Terra* (1917), definido por ele mesmo como um “manual de evasão e de libertação” (1986, p.11). Escrito em um formato de máximas e “lições” a um discípulo imaginário (Nathanael), a obra possibilita a Gide inventariar o seu grande projeto humanista, literário, poético, e existencial. A delicadeza e a sutileza de seu erotismo, representado muitas vezes, pelas instâncias dos mais leves toques, é de uma tensão erótica profunda e silenciosa, como se fosse a maneira mais íntima e prazerosa de compartilhar um mistério divino.

Nunca nenhuma sombra terá podido apagar teu brilho, e a sombra dos cachos sobre a tua fronte parece sempre mais sombria ainda. Descerei nesse jardim, pendurando-me às lianas e aos galhos, e soluçarei de ternura nesses bosques mais cheios de cantos do que um viveiro de pássaros – até a aproximação da tarde, até a anunciação da noite que dourará, que aprofundará a água misteriosa das fontes. E os corpos delicados unidos sob os galhos. Toquei com um dedo delicado a sua pele nacarada. Vi seus pés delicados que pousavam sem ruído na areia. (GIDE, 1986, p. 48)

Em uma das partes mais preciosas do livro intitulada Volubilidade dos Fenômenos, a sua poesia e o poder incontido de suas paixões explodem na página e se irisa frente ao leitor como uma serpente encantada a lhe ofertar um tipo de beijo sagrado e unificador de tamanhas belezas, iluminadas no exercício artístico de arregimentação de suas palavras, e da força vital que se esconde por trás delas.

Por certo quis beijar tudo o que encontrei de riso nos lábios; quis beber o que encontrei de sangue nas faces, de lágrimas nos olhos; e morder a polpa de todos os frutos que dos galhos se inclinaram para mim. Em cada albergue uma fome me saudava; diante de cada fonte uma sede me esperava – uma sede particular diante de cada uma - ; e almejava outras palavras para marcar meus outros desejos de marcha, onde se abria uma estrada; de repouso, onde me convidava a sombra; de nado, à margem das águas profundas; de amor ou de sono ao pé de cada leito. Botei intrepidamente a mão em todas as coisas e acreditei ter direitos sobre cada objeto de meus desejos. (...) Que toda coisa se irise diante de mim! Que toda beleza se revista e se matize de meu amor. (GIDE, 1986, p. 29)

É no universo destas constatações e influências diretas e indiretas das referências e convergências detectadas na obra de Gide, que o talento literário de Paul Bowles vai emergir no mundo das letras. É sob o som dos tambores que regem o encantamento hipnótico das vozes desérticas do Oriente e dos mais belos cantos que delas podem ecoar, que ele vai estabelecer as zonas de contato da sua obra, e seguir rumo aos encantamentos e assombros que o guiaram no empreendimento de suas incríveis viagens às grandes distâncias, calcadas pela sua imaginação e pelo requinte visceral, humanista, e multicultural dos matizes de sua artisticidade. O seu fascínio pelo Marrocos, o seu povo, e a sua cultura, foi a grande força motriz de sua criação artística.

Mas, também, há outras fontes e referências participativas de suas criações. Antes de adentrarmos no terreno fértil de sua vivência marroquina (que daremos mais ênfase no capítulo seguinte), gostaríamos de nos deslocar primeiramente para outro referencial de margem contemplada pelas palavras de Bowles: as culturas ancestrais do povo mexicano. No caminho desta outra perspectiva vamos de encontro à relação de Paul Bowles com a religiosidade e os mitos, e como ele trás estes elementos para o jogo multicultural de sua literatura. Gore Vidal, grande escritor americano de estreita amizade com Paul Bowles, cita as palavras do próprio Bowles na introdução feita para a publicação de um volume de seus contos intitulado *Collected Stories*, nas quais podemos compreender melhor o seu processo de negociação com os mitos da cultura mexicana:

Ao ler alguns livros etnográficos com textos dos Arapech ou dos Tarahumara em traduções literais (...) me veio o desejo de inventar meus próprios mitos, adotando o ponto de vista da mente primitiva. (BOWLES, 1994, p. 09)

Esta afirmação demarca a atitude do seu olhar no desejo experimental de transubstanciar-se artisticamente no ponto de vista do outro a fim de estabelecer o contato de diferentes perspectivas. O tratamento dado pela literatura de Paul Bowles ao referencial dos mitos da “mente primitiva” de algumas comunidades indígenas mexicanas destaca a sabedoria e a capacidade singular de articulação entre o real e o imaginário, que a perspectiva desta “mente primitiva” é capaz de engendrar. Ao servir-se desta perspectiva para a sua criação, Bowles experimenta adentrar no imaginário destes povos.

O conto *Pastor Dowe at Tacaté* (O Pastor Dowe em Tacaté), escrito por Bowles em 1946, é um bom exemplo de como ele se utilizou destas estratégias para, não apenas experimentar a visão da “mente primitiva”, como também para estabelecer zonas de contato (tomando estas zonas de contato como referenciais de aproximações e confrontações) entre centros e margens no terreno de suas crenças religiosas. No conto, nós encontramos a presença de um pastor protestante norte-americano com a missão de catequizar no cristianismo os índios de uma pequena aldeia mexicana, mergulhada no interior das selvas tropicais. O conto gira em torno

da incompreensão mútua e de um verdadeiro duelo de forças, onde é iminente o advento de permitir-se compreender, e deixar-se levar pelo mundo “estranho” e “diferente” do outro, mesmo não havendo possibilidade efetiva de compreensão.

Nas personagens centrais do pastor *Dowe* e do índio *Nicolás*, os diferentes pólos se estabelecem sobre o vasto panorama das visões do catequizador e do catequizado. Catequizar é antes de tudo a imposição de um posicionamento unilateral. E no caso do cristianismo, é a tentativa de impor o paradigma fixo de uma alma, um Deus, um dogma, uma verdade. Para os cristãos só existe uma única maneira de olhar. Um agente de sua mensagem corre o risco de fracassar se não tiver sucesso em fazer com que os outros creiam nela. Neste caso, o seu fracasso dialoga com a interrupção e neutralização de sua própria verdade que ele almeja impor.

Assim começa a desconstrução do Pastor Dowe, na sua própria suspeita quanto à efetividade da verdade para qual ele vive e dedica todos os esforços do pleno funcionamento de seu trabalho e do projeto de catequização, que se esvazia frente à incompreensão do “outro”.

Mas não pode deixar de perceber que aquela atenção nascia mais do respeito do que do interesse. Como era um homem consciencioso, isso o deixou embaraçado. (...) Teve a sensação de que não lhes comunicara absolutamente nada. (BOWLES, 1994, p. 52)

No momento em que este funcionamento é comprometido pela descrença, Bowles arma o “deserto” da dúvida, do questionamento, e da inabilidade de tratar com as diferenças. O sentimento que restou ao pastor depois do primeiro sermão que proferiu na aldeia espelha este comprometimento. As suas palavras não chegaram ao destino que ele pretendia. Houve apenas um “nada” em direção a um “silêncio”. Nada foi iluminado pelas suas palavras. Sendo assim, nada foi dito. Algo foi falado e de nada foi compreendido. Simplesmente, nem uma única palavra entrou na “verdade” daquela coletividade, como se ele tivesse escrito em uma lousa apenas com os dedos, sem deixar escrita alguma. Através do Pastor, o “centro” perde a sua voz. Ele é desarmado das imanências de sua verdade, mas ele não é destruído

devido a isso. Ele é reconstruído a partir da desconstrução do que ele era antes. Desconstruído e reconstruído em um processo apenas possível pela interferência e participação efetiva da presença diferencial do “outro”.

O “ruído” na comunicação de sua verdade é pontuado principalmente na presença do índio *Nicolás* que irá aglutinar o papel deste “outro” referencial diferenciado em que as suas palavras não alcançam. Vejamos esta seguinte passagem do conto em que esta incompreensão está refletida. Dowe interpela:

- Nicolás – disse, em sua voz seca e úmida -, o que foi que eu lhes disse hoje?

Nicolás tossiu e olhou por cima da cabeça dos paroquianos, para um ponto onde uma enorme porca fuçava a terra embaixo de uma mangueira e respondeu:

- Don Jesuscristo.

- Certo – concordou o pastor Dowe, para o encorajar. – *Bai*, e que tem Don Jesuscristo?

- Um bom homem – respondeu Nicolás, com indiferença.

- Certo, certo. Mas o que mais? – O pastor Dowe estava impaciente; sua voz subiu de tom. Nicolás ficou em silêncio. (BOWLES, 1994, p. 153)

Há também a presença imprescindível de uma personagem intermediária, o índio *Mateo*, um criado do pastor, que funciona como uma ponte entre os dois universos míticos que se anunciam. É através da voz de *Mateo* que a margem articula a sua diplomacia. Mas também é através de *Mateo* que chega o elemento desestabilizador. *Nicolás* e os índios querem simplesmente música. Eis o artifício escolhido por Bowles para representar as emanações melódicas e rítmicas que regem os sons e os rituais que regem a elevação espiritual de qualquer tipo de religiosidade: a música. Ele integra as duas visões de religiosidade em uma mesma idéia comum a ambas. Em uma terceira instância, ela as iguala. Elas tornam-se apenas uma única forma congregada de celebração ao desconhecido.

Bowles sempre traficava estreitas afinidades com os expoentes do beatnik, do dadaísmo, do surrealismo, e segundo suas próprias palavras com “o velho método surrealista de neutralizar o controle do consciente e escrever as palavras que

viesses à caneta.” (1994, p.9) Provavelmente usando-se destes recursos é que a Música entra nos domínios desta estória. Bowles era compositor. A música era parte essencial de sua vida. Além de que, a música tem o poder genuíno de não ter de contar necessariamente com uma voluntariedade. Mesmo involuntariamente ela nos invade. Ela adentra aos nossos ouvidos sem nenhuma autorização prévia, e sem nenhum esforço. Ela é a imaterialidade que mais fisicamente nos preenche e nos satisfaz. Daí a possibilidade de sua relação analógica com a religiosidade. Ambas conduzem o homem a exaltação de uma “maravilha” que eles não podem ver, mas que podem sentir. Não nos surpreenderíamos se a música para Bowles fosse uma das suas mais íntimas e particulares “divindades”.

E mais uma vez, ele nos surpreende. Para a total incompreensão do pastor *Dowe*, uma simples vitrola, com que irá ritmar os seus sermões ao som de um “ritmo louco”, será o sustentáculo de todo projeto de fé, que como uma nova verdade se apresenta. A confiança dos índios se restabelece. Em silêncio, o pastor se anula. A invisibilidade de sua fé o transforma em margem de outro “centro”. Os papéis se invertem. O trafegar cultural de Paul Bowles é deveras revelador na inversão dos papéis e na desconstrução dos próprios conceitos de “margem” e “centro”. Ele funde os seus papéis na mesma proporção do tráfico entre o bem e o mal no revezamento ontológico de um assumir o papel do outro. São nas armadilhas de remanejamento das colocações destes conceitos que ele edifica todo o seu projeto literário.

Em Tacaté não vai ser diferente. E ele vai além quando tenta arriscar na construção dos seus próprios mitos sob o ponto de vista daquela “mente primitiva”, um tipo de unidade para aqueles opostos. A voz de *Nicolás* vai ofertar esta possibilidade. A margem se mostra. Os opostos ganham nomes, mas fazem parte de uma mesma idéia. Hachakyum e Metzabock: duas divindades, e uma mesma moeda. A desconstrução de uma única idéia em duas partes opostas. Eis a “entrevisão” dos homens frente às suas múltiplas diferenças. Eis a pedra fundamental das encruzilhadas que Bowles procura construir.

E assim os espelhos denunciam estas encruzilhadas. *Dowe* tenta se aproximar:

- Hachakyum fez o mundo. Não é verdade?

Nicolás acenou que sim com a cabeça, e se agachou junto aos pés do pastor, erguendo para ele os olhos entreabertos contra a luz do sol.

- Hachakyum fez o céu – começou a indicar o pastor, - as montanhas, as árvores, essa gente aqui. Não é verdade?

De novo Nicolás assentiu.

- Hachakyum é bom. Hachakyum fez você. Verdade? – O pastor Dowe sentou outra vez no toco.

Nicolás finalmente falou.

- Tudo que você diz é verdade.

O pastor se permitiu um sorriso satisfeito, e prosseguiu:

- Hachakyum fez tudo e todos porque Ele é bom e poderoso.

Nicolás franziu o rosto.

- Não! – gritou. – Não é verdade! Hachakyum não fez todo mundo. Ele não fez você. Ele não fez as armas nem Don Jesuscristo. Tem muita coisa que ele não fez.

O pastor fechou os olhos por um minuto, reunindo as forças.

- Bom – falou, por fim, com uma voz paciente. – Quem fez as outras coisas? Quem fez a mim? Por favor, me diga.

Nicolas não vacilou.

- Metzabock.

- Mas quem é Metzabock? – Gritou o pastor, deixando uma nota de indignação vibrar em sua voz. A única palavra para Deus que conhecia era Hachakyum.

- Metzabock fez todas as coisas que não são daqui – disse Nicolás.

(BOWLES, 1994, p.154)

A identidade da margem se pronuncia. Ela impõe a sua natureza. Através do pastor Dowe, o centro tenta acatá-la, tenta se pensar fruto de uma idéia mais extensa, mais aberta, mais compartilhada, múltipla. Como resultado desta nova convivência, deste novo compartilhar, surge o preço da participação. O pastor se vê obrigado a ter de aceitar a imposição de *Nicolás* de se casar com a sua filha de apenas treze anos. Esta não é a vontade do pastor. Mas a margem a impõe. E o pastor não mais acata. Então, ele rompe, e foge na calada da noite. A margem torna-se um centro que ele não quer participar. Ele a abandona, mas já não é mais o

mesmo. Ele é outro, agora *trans-figurado*. Algo foi perdido, e que a partir de então se torna irre recuperável. A sua autodeterminação o faz abandonar antigas crenças e o impulsiona a trilhar novos caminhos. No silêncio e na solidão, o Pastor se retira da cena do jogo que o aprisiona. Nada pode ser feito, a não ser seguir os seus próprios passos, solitários e desérticos. Apenas resta-lhe a errância, que rompe o laço das limitações, dando-lhe a chance de novas possibilidades libertárias.

É no bojo desta errância que se abre o passe livre para as encruzilhadas, e a sua conceituação plural. No conjunto da multiplicidade destas novas possibilidades, e no entrecruzamento de falares, olhares, e sentires diferenciados, não há como nenhum tipo de identidade ser de todo apagada, ou sobrepujada. Ela até pode ser rasurada em submissão a outras um tanto mais dominadoras e prevalecentes. Mas mesmo na exclusão, e na invisibilidade que é relegada, ela não perde a sua capacidade de articulação, sendo capaz de edificar os termos de sua originalidade à medida que ela vai se elaborando dialeticamente a partir de novas e diferentes experiências, entregas, e tentativas de comunicação. Mesmo que para isto, seja necessário mover-se de forma errante, perdendo-se por entre as infinitas armadilhas da existência.

CAPÍTULO 3

FICÇÃO E ENCRUZILHADAS

De certo ponto em diante
não existe mais retorno. É
este ponto que precisa
ser alcançado.

Franz Kafka

3.1 – *Um Episódio Distante*: a dissolução categórica do sujeito.

Para adentrar nas encruzilhadas da obra de Paul Bowles, precisamos partir primeiramente da forma como ele direciona o seu ponto de vista e a extensão dos distanciamentos e aproximações propostos pelo seu olhar literário. Na tentativa de mapear o espaçamento das ocorrências de suas desconstruções, temos de partir inicialmente de sua inevitável perspectiva individual de centro, representada de forma natural pelas origens de sua identidade, que vai desconstruindo-se no deslocar-se ao universo multifacetário das margens periféricas e na negociação dos seus espaços, e dos seus parâmetros diferenciados de logicidade, de subjetividade, e de essencialidades.

Para não correr o risco de se perder no labirinto de suas encruzilhadas, nós precisamos pré-definir as diferentes leituras que a literatura de Bowles assume em sua relação com a alteridade. Bowles trabalha na perspectiva inicial de duas frentes de abordagem. Uma primeira que contempla o Outro como tudo aquilo que está além dos limites do Eu. Um determinado Outro que se metamorfoseia na necessidade extrema de um Duplo que lhe possibilite ao extremo de “não ser”. Muitas de suas personagens se aniquilam no empenho e na entrega total à procura deste Outro, que não deixa de ser uma idéia desconstruída de si mesmo. Uma segunda frente de empreendimento artístico-cultural aponta para uma tentativa de diálogo multicultural voltada diretamente para uma “outridade”, quando sempre é exigida a participação intermediadora do elemento diferenciado que opera como um partícipe essencial nas interlocuções que ele pretende articular com o “diferente”, o incomum, o desconhecido, e que vai além da sua capacidade de compreensão.

As idéias de Marilyn Papayanis, anteriormente citadas, sobre uma ética bowlesiana do expatriado – voltada para uma forma extrema de auto-exploração do sujeito que o levam além dos seus limites normativos e estruturais –, indicam bem as articulações que procuramos entre uma poética da errância e uma geografia da perdição em sua obra. Um dos melhores exemplos da ocorrência deste tipo de manifestação discursiva nós encontramos no desenvolvimento narrativo do conto *A Distant Episode* (Um Episódio Distante), escrito em 1945, e que – segundo muitos

autores e pesquisadores de sua obra –, continua sendo um dos contos mais assustadores e desconcertantes da literatura universal.

O percurso traçado pelo protagonista sem nome da história, a personagem central identificada apenas como o Professor, é umas das mais violentas representações da desconstrução do homem ocidental frente às adversidades ocultadas na invisibilidade das margens periféricas, normalmente escanteadas e negligenciadas. O processo de desconstrução da personagem – que assume um formato de auto-dissolução – o projeta além dos limites do aceitável e do compreensível através dos horrores que o seu ato de errância e a sua conseqüente perdição acabam o submetendo. Projetado no território do inominável, não há mais possibilidade de retorno ao estrutural para o Professor. Ele vai além dos parâmetros da estrutura, rompe com ela, e paga um alto preço por tamanho risco: a sua dissolução categórica.

Na obstinação de reencontrar um indivíduo – Hassan Ramani – a quem havia conhecido durante a sua primeira viagem a uma remota aldeia incrustada nas profundezas desérticas do Marrocos, ele empreende uma busca que o conduz ao mais abjeto reducionismo de sua dignidade. A narrativa vai desconstruindo-o, existencial e identitariamente, levando-o ao mais indigno da condição humana. Entretanto, ele tem a escolha. Ele é quem assume o poder sobre o destino de si mesmo. A sua determinação age como uma sentença contra a sua própria obstinação. Esta é a forma que ele encontra para ser o máximo fiel a sua vontade, ao seu desejo, as suas escolhas e as suas finalidades. Mas o Professor, por mais vilipendiado, ultrajado, dissoluto, e anulado, em momento algum, a sua elaboração enquanto personagem recebe um revestimento de vítima, e nenhuma correlata misericórdia.

A personagem é a única responsável pela condução de seu destino. Se ela vem acabar de forma totalmente aniquilada, este aniquilamento vai reintegrá-la a um esquema de forças que regem e configuram o mundo misterioso e inominável que se esconde por trás de todas as circunstâncias incapazes de serem aceitas ou compreendidas. A forma como Bowles arquiteta o percurso do Professor rumo à dissolução assume uma tensão tão assombrosa e ao mesmo tempo tão incendiária que ao lermos o conto, temos a impressão que desde as primeiras frases, ainda no

primeiro parágrafo, instaura-se um efeito abissal e progressivo, predisposto a arrastar o leitor por entre as suas páginas vertiginosas e incandescentes.

As tardes de setembro estavam na fase em que o pôr-do-sol é mais vermelho, quando o Professor resolveu visitar Ain Tadouirt, que fica nas terras quentes. Ele partiu da região alta e plana à tarde, de ônibus, munidos de duas sacolas repletas de mapas, loções de proteção solar e remédios. Há dez anos ele estivera na aldeia por três dias; tempo suficiente para estabelecer uma firme amizade com o encarregado do bar, que lhe escrevera diversas vezes durante o primeiro ano após a sua visita, embora nunca mais o fizesse após este tempo.

- Hassan Ramani – repetiu muitas vezes para si mesmo o Professor, enquanto o ônibus sacudia descendo por camadas de ar cada vez mais quentes.

Agora, diante do céu cor de fogo, a oeste, e diante das montanhas pontiagudas, o veículo seguia a trilha poeirenta na sua descida pelos desfiladeiros, para um ar que começava a ter cheiros diferentes do incessante ozônio das terras altas; flores de laranjeira, pimenta, excremento esturricado pelo sol, azeite queimando, frutas podres. Fechou os olhos, feliz, e por um momento viveu exclusivamente em um mundo feito de olfato. O passado distante retornava – que parte dele, não saberia indicar. (BOWLES, 1994, p. 40)

Bowles vai lentamente aumentando a intensidade de um expurgo que vai extinguir todo um referencial de identidade, cultura e civilidade. O Professor, na sucessão de acasos que vão lhe conduzindo ao seu termo, não procede de forma involuntária, como se estivesse sendo vítima de uma armadilha, ou algum tipo de conspiração para lhe tirar todos os “pertences”, termo aqui usado em sua maior abrangência, ou seja, tudo aquilo a que lhe faz pertencente. Ele consegue se ver na situação em que ele se coloca e nela se justifica, e nela, ele se estabelece. Não há mais o que se perguntar, mas sim transformar o seu próprio percurso em uma resposta. Apenas lhe resta seguir e perder-se na imensidão de suas inebriantes e cegas expectativas. O importante já não é mais ter aonde chegar, mas sim, o exercício desenfreado da busca. Ainda que ele hesite, há um desejo maior que o impulsiona, e ele já não teme mais entregar-se a este desejo. Por isso que ele se lança sem restrição. A sua presença na cena do jogo se transforma no elemento fundamental. Ele passa a ser o que o momento lhe reserva. É neste ponto que a sua errância encontra a sua perdição no ato de entregar-se e integrar-se ao jogo de seus anseios em busca deste outro.

No cruel desenrolar do seu ato de determinação e destinação em encontrar este outro que, antes de tudo, o fascina, Bowles vai sujeitando a personagem aos horrores de uma realidade implacável, categoricamente selvagem, distanciada de todos os parâmetros de civilidade estabelecidos, e por onde, uma vez adentrando, não há mais chance de retrocesso. Deixando-se levar pela sedução de inúmeras sensações, próprias da precipitação em um ato vertiginoso, ele ainda pensa em hesitar, mas não se ocupa em investigar razões quanto ao “por que não?” arriscar-se no encontro com esta “outridade” que o põe à prova, expondo-o ao risco da completa perdição.

A sua auto-entrega denuncia o aspecto desviante e transgressor da natureza de sua auto-constituição, individualizada e singularizada na assunção de um flagelo iminente e de suas conseqüentes indulgências. Sua escolha pela irracionalidade anuncia o ponto culminante de sua errância. Ele passa a ser o que o momento lhe reserva. A partir de então, ele é puro rompimento voluntário. Ele não é inocente, mas sim partidário daquilo a que se arrisca experimentar.

Foi tomado por um desejo súbito e violento de voltar correndo para a estrada, e virou-se para a direção em que o *cauaji* havia seguido. Ao mesmo tempo apalpou a carteira no bolso do peito. Então cuspiu pela borda do penhasco. Entornou um pouco de água lá embaixo e ficou ouvindo com atenção, como uma criança. Isto lhe deu ímpeto para começar a descida pelo precipício. Curiosamente, ele não se sentia tonto. Porém, por prudência, evitava olhar a sua direita, pela borda do penhasco. Era uma descida íngreme e contínua. (...) Repetidas vezes, e ritmadamente, murmurava: - Hassan Ramani. Parou, furioso consigo mesmo pelas sensações sinistras que este nome agora lhe inspirava. Concluiu que a viagem o deixava exausto. “Além da caminhada”, acrescentou para si mesmo. [...] Passou pela sua cabeça a idéia de que deveria perguntar a si mesmo por que levava adiante esta coisa irracional, mas era inteligente o bastante para saber que, uma vez que efetivamente agia assim, já não seria tão importante neste momento investigar as razões. (BOWLES, 1994, p. 45)

Ainda segundo Papayanis, o professor de *Um Episódio Distante* vai além dos limites discursivos da narrativa, prefigurando o modelo do homem ocidental que se perde na busca pelo encontro com a alteridade:

Following him, the reader is [...] suspended somewhere in the liminal consciousness of a fading Western subject. [...] Bowles's professor represents a kind of protagonist for whom there can be no reconstitution, a protagonist whose negation of his own "social existence" can be accomplished only through a concomitant annihilation of "self".¹² (PAPAYANIS, 2005, p. 139)

É nesta perspectiva que a literatura de Paul Bowles assume a sua infração, a sua culpa. É por este viés que o professor de *Um Episódio Distante* assume a sua culpabilidade, a sua não-inocência, na afirmação do ato libertário e dissoluto de sua própria vontade. E desta forma, ao submetê-lo a uma jornada de violência, brutalidade, e indignidade extremas, Bowles instala as encruzilhadas da errância e da perdição que a sua literatura se atreve a articular.

Dentre os labirínticos caminhos por onde o Professor é guiado por um estranho que se oferece a ajudá-lo a encontrar aquele a quem procurava - que no jogo performativo da narrativa de Bowles este a quem se procura se entrecruza com a própria busca por si mesmo - o Professor acaba capturado por uma temida e sanguinária tribo nômade cujos membros passam a tratá-lo de forma ignominiosa e cruel. No acaso da noite fortuita, envolto pelo silêncio enigmático da mais profunda escuridão – quando Bowles articula performativamente a inversão dos termos de uma invisibilidade – a errância arbitrária da personagem acaba lhe jogando nas teias de sua perdição, e sistemática dissolução.

O homem o encarou com indiferença na manhã cinzenta. Com os dedos ele tapou as narinas do professor. Quando ele abriu a boca para respirar, o homem com muita agilidade agarrou sua língua e puxou-a com toda força. O Professor foi tomado de náusea e tentou respirar; não entendeu o que acontecia. Não pode distinguir a dor do brutal puxão, daquela provocada pela faca afiada. Depois, automaticamente, como se ele já não fosse parte daquilo, veio uma incessante sufocação e uma contínua necessidade de cuspir. A palavra "operação" passava toda hora pela sua cabeça; isso apaziguava um pouco seu terror à medida que ele voltava a afundar nas trevas. (BOWLES, 1994, p. 48).

¹² Seguindo os seus passos, o leitor é [...] posto em suspensão em algum lugar dentro da consciência liminar de um sujeito Ocidental que se dissipa. [...] O professor do conto de Bowles representa um tipo de protagonista para quem não há possibilidade de reconstituição, um protagonista cuja negação de sua própria "existência social" só pode ser alcançada através de uma concomitante aniquilação do "Eu". (tradução nossa)

A forma de aniquilamento a qual a personagem é submetida vai metaforizar toda uma série de inversões especulares em que a condição martirizante enfrentada pelo protagonista é transfigurada, simbólica e subliminarmente, na própria condição massacrante de negligência a que são submetidos os indivíduos diferenciados que povoam as margens periféricas. O jogo de inversões vai progressivamente sendo revelado.

Os homens o retiraram do saco, ainda em um estado que não lhe permitia organizar qualquer pensamento, e sobre os farrapos empoeirados que haviam restado de suas roupas, prenderam uma porção de curiosos cinturões, feitos com o fundo de latas de estanho. Estes brilhantes colares, uns sobre os outros, foram contornando seus troncos, braços e pernas, e mesmo o rosto, até que ele estivesse inteiramente recoberto por aquela armadura que assim o revestia em seus círculos de escamas metálicas. Houve um bocado de alegria quando o Professor ia recebendo seus paramentos. Um homem sacou de uma flauta e outro mais jovem fez uma caricatura, não destituída de graça, [...] executando a dança do bambu. O Professor não estava mais consciente; para ser exato, ele apenas existia no meio dos movimentos executados por aqueles homens. (BOWLES, 1994, p. 48).

Bowles destitui o homem ocidental de qualquer vestígio de civilidade, e faz isto de uma forma brutal, o arrastando aos domínios cruéis de uma animalidade inaceitável. Eis uma das singularidades de sua ficcionalidade expatriada. O horror a que o Professor é submetido vai tomando proporções inconcebíveis. O modelo assumido de saga cruel vai denunciando a ironia com que Bowles impregna a sua narrativa. A condição de títere exótico a que o Professor é reduzido age como um instrumento de inversão da imagem que os povos “civilizados” do Ocidente fazem daquilo que consideram exótico e atrativo no “primitivismo” dos habitantes silenciosos e invisíveis das margens, sem considerar as preciosidades e particularidades identitárias de suas culturas. Com Bowles não há possibilidade de negociação de qualquer tipo de amenização da sentença condenatória que ele atribui ao estatuto de uma visão ocidental, que insiste em determinar a verdade de todas as coisas através do filtro de seus valores segregários, de sua moral ameaçada, e de sua fome incansável de poder. A sua narrativa não perdoa:

Foi aí que conceberam a idéia de levar o Professor para Fogara e vendê-lo aos Tuaregues. Passou-se um ano inteiro antes que executassem este projeto. A esta altura o Professor já estava muito mais treinado. Podia dar cambalhotas, emitir aterrorizantes rosnados, os quais no entanto possuíam algo de humorístico. E quando os Reguibas removeram o estanho de seu rosto, descobriram que podia fazer caretas admiráveis enquanto dançava. Ensinaram a ele alguns gestos obscenos básicos, que nunca deixavam de arrancar gritinhos alegres das mulheres. Agora ele só era trazido para animar refeições especialmente abundantes, nas quais havia música e alguma comemoração. Ele se habituou facilmente à noção de ritual dos seus donos, e desenvolveu uma espécie de “programa” elementar que apresentava quando era chamado: dançar, rolar no chão, imitar certos animais, e por fim investir contra o grupo numa fúria fingida, o que provocava confusão e hilaridade. (BOWLES, 1994, p. 49).

Bowles conduz a personagem além das raias toleráveis da humilhação e da ridicularidade. Não é preciso muito esforço para imaginar as atrocidades que devem ter sido cometidas, se invertermos os papéis de opressor/oprimido dos agentes desta trama, ao longo do implacável processo de pilhagens e massacres que pontuam a história de todo e qualquer projeto de domínio imperialista e exploração colonialista. A martirização por que passa o Professor se performatiza em um multifacetado grito de denúncia e repulsa. O jogo de espelhos armado toma o leitor de assalto e o faz partícipe do acometimento da tamanha abjeção vivenciada pelo Professor. Bowles força ao leitor a experimentação da perspectiva vilipendiada, realizando no universo estético-filosófico do seu discurso literário um tipo de expurgo dialógico em que são destiladas, sulcadas, e inflamadas, as mais terríveis e ultrajantes condicionalidades do real humano.

O trecho do conto supracitado sugere claramente o caráter desestabilizador de uma histeria hilariante e irracionalizada, desconcertando o leitor frente a um espelho de violenta desconstrução multifacetária. Todo o aspecto valorativo da condição humana ameaça dissolver-se. Eis a investida performativa empreendida por Bowles, quando a intensa dramaticidade da via negativa aplicada ao discurso literário parece saltar além dos limites das páginas, disposta a desarticular – ou ao menos, a flexibilizar ou relativizar – o próprio posicionamento do leitor, que vai sendo atingido pelas estratégias persuasivas e transgressoras com que Bowles vai moldando e formatando os efeitos muitas vezes desesperadores, violentos, e cruéis – assim como surpreendentes e catárticos – de sua narratividade. O final do conto *Um Episódio Distante* reflete bem o jogo destas articulações. O ato de libertação da

vil e degradante condição animalesca do Professor somente torna-se redimível nas instâncias dissolutivas do absurdo, do *non-sense*, e do incompreensível.

Sentiu vontade de chorar; sentiu vontade de urrar e correr pela casa, derrubando e quebrando aos poucos os objetos que era possível quebrar. Sua emoção não foi além deste desejo esmagador. Então, urrando o mais alto que pôde, atacou a casa e seus pertences. Depois atacou a porta que dava para a rua, a qual resistiu um pouco e por fim se abriu. Galgou a abertura que seus golpes produziram ao soltar as tábuas, e ainda urrando e sacudindo os braços no ar para que o estardalhaço fosse o maior possível, disparou a galope pela rua tranqüila na direção dos portões da cidade. Umhas poucas pessoas olhavam para ele com grande curiosidade. Quando passava pela garagem, a última construção antes da grande arcada de barro que emoldurava o deserto além dos muros da cidade, um soldado francês o viu. - *Tiens* – disse consigo mesmo. – Um louco sagrado. De novo era o pôr-do-sol. O Professor passou correndo atrás da arcada, virou o rosto para o céu avermelhado, e começou a trotar ao longo da Piste d'In Salah, na direção do sol poente. O soldado, da garagem às suas costas, disparou um tiro desprezioso, apenas para dar sorte. A bala passou assobiando perigosamente perto da cabeça do Professor, e seus berros se tornaram um lamento revoltado ao mesmo tempo em que agitou os braços com ainda maior energia, dando, sempre após uma série de poucos passos, um grande salto no ar, tomado por um acesso de terror. Sorrindo, o soldado observou por alguns momentos os pinotes daquela figura sumindo ao longe na crescente escuridão do final da tarde, e o chacoalhar do estanho veio a se tornar parte do grande silêncio lá de fora, para além dos portões. Quando ele se encostou à parede da garagem, ela ainda estava bastante quente com o calor que o sol havia deixado, mas já então crescia no ar a friagem trazida pela lua. (BOWLES, 1994, p. 51).

Quando a friagem da lua vai arrefecendo o calor do sol na última linha do conto - e restabelecendo o universo estrutural de um mundo amornecido, pintado pelas tintas da conformidade, do desdém, da leviandade, e da indiferença - aquele que antes era o Professor já não faz parte mais dele. Ele não mais existe à medida que se invisibiliza. Não há configuração de uma morte concreta, mas sim uma dissolução transfigurada em um tipo de integralização que se trans-codifica na mineralização substancial da essência da coisa nela mesma. A narrativa aniquila e dissipa a personagem, mas, de forma transversa, ela a reintegra no performatismo de uma mineralidade sacralizada da alteridade, igualmente performativa, por entrelaçar o desconhecido que há no outro com o desconhecido que há em si mesmo. Eis a forma como a ficcionalidade de Paul Bowles engendra o seu modelo de purificação, urdida em expurgo, queima, e libertação.

3.2 – A Presa Delicada: act gratuit de horror e crueldade humana.

Sempre que nos deparamos com algum texto literário que nos surpreende e nos desconcerta com a força condutora de suas palavras, ao nos fascinarmos, nós estamos silenciosamente celebrando a capacidade de arregimentação dos esforços destinados a garantir legitimidade e eficiência a uma série de efeitos que se pretende causar no exercício da criação literária. Ocorre também um inconsciente regozijo e um orgulho mudo, ao sentir e saber que é na perspectiva de outros, nós, os pressupostos leitores, para quem os escritores se empenham na criação dos mais engenhosos recursos narrativos. Na intensa atividade artística desta alquimia da linguagem, eles se empenham na elaboração de surpreendentes estratégias, arquitetando sorrateiras armadilhas para nos arrastar em direção a uma rede de experiências discursivas, repletas de perplexidades, de inspiração, de engenho, de imaginação, e das motivações próprias dos seus efeitos incisivos.

No caminho de visitar a natureza de tais efeitos articulados na literatura de Paul Bowles, nós gostaríamos de reiterar, e enfatizar, a forte influência dos escritos de Edgar Allan Poe na sua obra. Nós podemos identificar esta marca, principalmente, na composição de boa parte de seus contos.

A visão de pesadelo que encontramos nos contos de Poe, nós também encontramos claramente em muitos dos escritos de Bowles. A descida assombrosa aos porões de *O Barril de Amontillado*, ritmado pela mais assustadora tensão narrativa, nos faz gelar com as tintas sombrias de seu horror gótico. O tom dado por Poe àquela descida vertiginosa rumo à escuridão e à umidade asfixiante daquele estreito corredor recoberto de lodo, dialoga diretamente com um tom desesperador e horripilante com que Bowles muitas vezes aplica na criação dos labirintos inextricáveis de sua criação literária.

Uma característica comum à obra tanto de Poe quanto de Bowles é a maestria com que orquestram as variações de tom que regem os seus efeitos. Esta ênfase na construção do efeito, nós encontramos magistralmente bem colocada no ensaio *A Filosofia da Composição*, em que Poe propõe uma análise do *modus operandis* da criação poética e ficcional.

Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis ao coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?” Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom – com os incidentes habituais e o tom especial, ou com o contrário, ou com a especialidade tantos dos incidentes, quanto do tom – depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento, que melhor me auxiliem na construção do efeito. (POE, 1990, p. 407)

As combinações de tom e acontecimento na narrativa de Bowles trabalham funcionalmente sobre este “efeito vivo” que nos fala Poe. A construção de algumas de suas histórias carrega o propósito de intenções e escolhas extremadas, sempre agindo no esforço de efeitos limítrofes. Assim, ele vai dilatando continuamente a atitude de protesto e delação de suas desconstruções. O tom desconcertante de suas narrativas está sempre operando em favor de algum elemento revelador, e principalmente, desestabilizador. O horror com que ele trafica é justificado na busca de uma tensão máxima para os efeitos que ele se empenha em causar. Neste ponto, a influência sofrida pela obra de E. A. Poe é ainda mais contundente. Na obra de ambos, muitas vezes, o horror se faz regra, adentrando o território do inominável e do in-crível.

Ritmado por uma singular fascinação pela decadência intrínseca da civilização e do homem ocidental, Bowles vai buscar nas suas margens o elemento desconhecido com o qual vai negociar todo o projeto de intenções e efeitos de sua obra. É no percurso destas “demolições” que, segundo o seu amigo Gore Vidal, “ele de fato demonstra a unidade essencial da diversidade, assim como a permutabilidade, não só das personalidades, mas de todas as coisas” (VIDAL in: BOWLES, 1994, p. 12). O elemento capital que se destaca na sua literatura é a maestria em orquestrar um incrível jogo de articulações temáticas, tecido na configuração de uma unidade composta, ou melhor, construída na permissão de se dispor da permutabilidade com diversos matizes do multiculturalismo. Por isso que ele consegue se deslocar com tanta propriedade para o ponto de vista do outro. No esvaziamento do sentido de um jogo de opostos, ele estabelece esta unidade. No processo de desconstrução da perspectiva do centro ocidental, e neste caso, de sua

própria perspectiva, Bowles desce aos subterrâneos da natureza humana e articula um diálogo com os horrores próprios de qualquer referencialidade, seja ela “central” ou “marginal”. Ainda segundo Vidal (1994, p. 11):

Agora já não é novidade para ninguém que o solo onde erguemos essa civilização, e que está à beira de desmoronar, não pode mais sustentar por muito tempo o nosso peso. O gênio de Bowles foi sugerir os horrores que jazem abaixo deste solo, ao seu modo tão frágil quanto o céu que nos protege de uma imensidão devoradora. (...) Como Webster via a caveira por baixo da pele, Bowles visualizou o que há por trás do céu que nos protege... um interminável fluxo de estrelas, tão semelhantes aos átomos de que somos constituídos que, em nossa apreensão pela sua terrível infinidade, experimentamos não só horror, mas também afinidade. (Vidal, 1994, p.11)

As experimentações mais radicais de deslocamento destas perspectivas e da utilização do horror como um elemento capital da formulação e da condução crescente de um efeito aterrorizante, podem ser facilmente identificadas em alguns dos seus mais surpreendentes e assustadores contos. Na trama de *A Distant Episode* (Um Episódio Distante), conto anteriormente citado neste trabalho, este elemento capital nos acompanha silenciosamente desde o início da estória, e no seu crescente, ele nos acomete com os seus efeitos de perplexidade. Mas Bowles consegue ir ainda mais longe. Ele se permite ir às raias do intolerável com a intenção de estampar na cara do leitor os horrores da qual a sua própria natureza humana também é cúmplice.

Um dos exemplos mais contundentes destas investidas e diálogos com o intolerável encontramos no conto *A Delicate Prey* (A Presa Delicada), escrito em 1948. Bowles conduz o leitor ao extremo do desconforto e da estupefação. Em uma aparentemente simples parábola sobre a vingança, ele universaliza, na perspectiva da realidade das margens, o jogo selvagem e brutal que o ser humano é capaz de engendrar levado pela cobiça, pelo desdém, e pelo jogo muitas vezes prazeroso das infinitas possibilidades da sua gratuita e destruidora crueldade.

No espaçamento temático de uma simples viagem de um grupo de comerciantes árabes que se lançam ao deserto, rumo aos vilarejos e povoados onde travam os seus negócios, o olhar implacável de Bowles vem armar o cenário

desolador para as investidas do abominável. Na neutralidade e imparcialidade silenciosa do deserto, o homem vai deixar aflorar a selvageria gratuita dos seus instintos mais abomináveis. A partir da intrusão de um estranho que se junta ao grupo de viajantes e ganha a sua confiança, as palavras de Bowles detonam as forças mais abjetas que se escondem no lado mais sombrio da natureza humana.

A martirização imposta à personagem do jovem árabe Driss vai muito além daquela imposta ao Professor de *A Distant Episode*. Se o *act gratuit* da violência extrema explode em relação ao Professor no momento em que lhes cortam fora a própria língua, para com Driss, este ato vai ser muito mais cruel. Com a morte do restante do grupo, a vitalidade juvenil do árabe torna-se a presa delicada que é massacrada pelas mãos do estranho, o Mungari, um tipo de bandido cruel e dissimulado, que esconde por trás da doce simpatia e generosidade de suas palavras, todo um conjunto de ardis dissolutos e ferozes.

A condução narrativa de uma das passagens mais assustadoras e desconcertantes do conto moderno faz com que o leitor de Bowles estremeça frente ao flagelo sofrido por Driss. A tensão é máxima e o efeito implacável. O horror parece invadir até os espaços em branco entre as palavras.

O Mungari empurrou a arma com mais força contra sua garganta, meio inclinado para frente, e com a outra mão rasgou suas *serouelles*, de modo que ficou nu da cintura para baixo, e contorceu-se um pouco ao sentir as pedras frias por baixo.

O Mungari então pegou uma corda e amarrou seus pés. Dando passos para junto de sua cabeça, voltou-se abruptamente para outra direção, e enfiou a arma no seu umbigo. Com a outra mão, arrancou o resto das roupas pela cabeça do rapaz e atou seus pulsos. Com uma velha navalha de barbeiro, cortou a corda que sobrava. Enquanto isso, Driss chamava seus tios pelo nome, gritando, primeiro um, depois outro.

O homem se afastou, examinando o corpo jovem estirado sobre as pedras. Correu o dedo pelo fio da navalha; uma deliciosa excitação tomou conta dele. Deu um passo, olhou para baixo, e viu o sexo que brotava da base do abdômen. Sem estar inteiramente ciente do que fazia, pegou-o na mão e fez o outro braço descer com o movimento de um ceifeiro que empunha uma foice. Foi decepado instantaneamente. Um buraco escuro e redondo, ao nível da pele, foi o que restou; observou um momento, sem expressão alguma. Driss gritava. Os músculos de todo o seu corpo tremiam, retesados.

Lentamente o Mungari sorriu, mostrando os dentes. Pôs a mão sobre o abdômen rígido e alisou a pele. Então fez ali uma pequena incisão vertical,

e, usando ambas as mãos, enfiou cuidadosamente o órgão decepado até ele desaparecer na fenda.

Ao limpar as mãos na areia, um dos camelos repentinamente emitiu um rosnado gorgolejante. O Mungari levantou-se de um salto e girou furiosamente, erguendo a navalha no ar. Então, envergonhado de seu nervosismo, sentindo que Driss o olharia com desdém por isso (embora os olhos do jovem estivessem cego de dor), chutou-o até virar de bruços, debatendo-se em movimentos espasmódicos. E ao acompanhar com os olhos estes movimentos, uma nova idéia ocorreu ao Mungari. Seria agradável infligir uma última indignidade ao jovem Filali. Atirou-se ao chão; desta vez, mostrou-se expansivo e esbravejante em seu contentamento. Pouco depois, adormeceu. (BOWLES, 1994, p.189)

A insuportabilidade do grito literariamente construído varre todo e qualquer referencial de civilidade e de humanismo, dando destaque ao mal que o ser humano é capaz de provocar. Eis o efeito de alerta do seu perigo. A força que explode da simplicidade de colocação das palavras é assustadora. O efeito é essencialmente atingido pela orquestração de um tom sem o mínimo espaço para algum fôlego, ou qualquer sustentação lógica que possa justificar tamanha atrocidade. A figura do Mungari personifica os extremos inimagináveis que a crueldade da animalidade represada do homem pode atingir. Mas indiretamente Bowles coloca nele as mãos cruéis dos opressores e dos exploradores implacáveis, sejam eles de qualquer origem ou identidade.

Mas no próprio corpo do texto, Bowles arquiteta a sua vingança. O Mungari é descoberto, preso, e condenado por um código de leis igualitárias que lhe atribui uma sentença de condenação diretamente proporcional à magnitude dos seus crimes. Os partidários da dor daqueles que foram vítimas de suas atrocidades são os mesmos que agora legalizam os termos do seu julgamento. A mesma articulação do “mal penetrante” que os efeitos da literatura de Bowles operam no martírio de Driss está presente na vingança sofrida pelo Mungari.

Ataram-no a um dos *mehara* e, montando seus próprios camelos, seguiram em um cortejo silencioso (silencioso exceto pelo Mungari), e atravessaram o portão da cidade rumo ao infinito deserto.

Prosseguiram durante metade da noite, até se acharem em uma região por onde ninguém jamais passaria. Enquanto ele esbravejava, amarrado ao camelo, os outros cavaram um buraco fundo como um poço, e quando terminaram, apanharam-no ainda bem amarrado, e puseram-no de pé ali

dentro. Encheram de areia e pedras o espaço ao redor de seu corpo, até que apenas a cabeça restasse visível acima da superfície do solo. Na luz fraca da lua nova, seu crânio raspado e despido do turbante parecia muito com uma pedra. E ainda suplicava invocando Allah e Sidi Ahmed Ben Mussa como testemunhas de sua inocência. Mas a atenção que suas palavras mereciam deles não poderia ser menos caso estivesse entoando uma canção qualquer. Logo partiram de volta para Tessalit; num instante já estavam longe demais para escutar.

Após a sua partida, o Mungari se manteve em silêncio, à espera de que as horas frias passassem e viesse o sol, que traria primeiro uma morna quentura, depois calor, sede, fogo, visões. Na noite seguinte, não sabia onde estava, não sentia frio. O vento soprava a areia pelo chão para dentro de sua boca, enquanto cantava. (Bowles, 1994, p.191)

Assim Bowles finaliza o conto, deixando o leitor na mais aterradora perplexidade. O tom de imparcialidade de sua literatura é ao mesmo tempo cruel e repleto de minuciosas comoções que ele contempla com a acuidade de seu olhar poético. Mesmo no epicentro das mais aterrorizantes situações, a beleza de suas palavras nos comove mesmo frente às circunstâncias mais atrozes. O pequeno e último parágrafo do conto reverbera um sentimento inatingível que não sabemos compreender, mas sentimos a pujança de seu efeito, que também não deixa de denotar os seus artifícios de sua surrealidade literária.

No abandono a que é relegado o Mungari, no silêncio em que ele é mergulhado, e no tratamento dado às horas e aos instantes inevitáveis que o aguardam, apontam claramente a extensão ilimitada que o reconhecimento poético da literatura de Paul Bowles é capaz de alcançar. A beleza assustadora que ele consegue condensar no auge de acontecimentos limítrofes é de um talento literário perturbador. Por mais cruel e sanguinário que seja o Mungari, ao seu termo também é atribuído momentos de grandiosa beleza e comovente projeção, quando no instante final de toda a parafernália vertiginosa de tão intensas palavras, o texto de Bowles mesmo o colocando no extremo limite de algo abominável, ele ao mesmo tempo, o põe a cantar.

3.3 – O Céu Que Nos Protege: o céu não é o limite.

Seguindo os caminhos das desconstruções empreendidas pela literatura de Paul Bowles, gostaríamos de fazer uma avaliação dos elos existentes entre o Professor do conto *Um Episódio Distante*, com a tríade de protagonistas de três de seus romances: Port Moresby em *The Sheltering Sky*, Nelson Dyar em *Let It Come Down*, e Stenham em *The Spider's House*, que compartilham o mesmo tipo de abandono existencial estreitamente ligado ao papel do viajante, do *outsider*, do errante, e do indivíduo expatriado; o que se faz desnecessário frisar, papéis estes experimentados pelo próprio autor de suas estórias.

No caso destas personagens, há em comum um abandono que é proporcional às distâncias que se lançam ou, melhor enfatizando, que se perdem nas vastidões desérticas do norte da África, tendo principalmente o Marrocos como cenário de suas *perdições existencialistas*. Além de parecer estar sempre em fuga de si mesmos, o conjunto das personagens acima mencionadas parece estar em uma constante busca por algum tipo de “novidade”, no sentido mais abrangente do termo, que os proporcione um tipo extremo de “renovação”, empreendendo uma tentativa singular de virar as costas, deixar para trás, e renegar todas as referências culturais e identitárias que originalmente lhe configuram, direcionando-se a uma categoria do “novo” associado diretamente ao diferente, ao inusitado, e às instâncias que os desloquem muito além do universo estrutural do qual antes faziam parte.

Em todas as quatro personagens acima mencionadas há um “ponto de fuga” que os articula fora de seu universo convencional de “centro”, ou seja, que os projeta para fora de si mesmos (*out-side*). As articulações de quebra neste processo de desconstrução do homem ocidental resultam em uma sistemática série de deslocamentos, tanto espaciais quanto espirituais, estreitamente relacionados com o processo de “aniquilação do *Self* (Eu)” apontando por Marilyn Papayanis quando esta se refere ao Professor de *Um Episódio Distante*. As suas errâncias, na maioria das vezes, em direção a um nada absoluto que os proporcione um estatuto extremo de libertação, que dialoga diretamente com a perspectiva do próprio Bowles na construção de suas encruzilhadas.

Como já citamos anteriormente, Bowles nos introduz, ou ainda mais propício seria dizer, ele nos “inicia”, nesta busca do absoluto e do sem-limites que ele empreende junto com as suas personagens. Uma busca ritmada por três elementos fundamentais de sua literatura: desertos, silêncios, e uma peculiar forma de solidão, que ele classifica como “solitude”, por não ter uma associação simplesmente ao fato condicional de “estar sozinho”, mas sim uma solidão que reintegra o indivíduo ao mais essencial de si mesmo, restando-lhe apenas o próprio respirar e o bater solitário do seu coração, que dialoga conjuntamente com o pensamento – também já citado neste trabalho – do poeta italiano Cesare Pavese, ao relegar à condição solitária do viajante, nada mais senão as coisas essenciais – o ar, o sono, os sonhos, o mar, o céu – todas as coisas que tendem ao eterno ou ao que imaginamos dele.

A relação de Paul Bowles com o deserto e a sua concepção particular de solidão vai ritmar as especulações literárias com que ele põe as suas personagens em contato com estas forças. É na direção desta tentativa de comunicação com o absoluto, e com este tipo de solidão reveladora e de intimidades profundas, que Bowles vai fundir o percurso narrativo de suas personagens com a unidade mineral e conceitual do deserto em um intenso processo de integralização com as forças selvagens e primitivas da natureza e da existência.

O deserto era de fato o elemento que mais o fascinava. As suas vastidões sem limite, o seu silêncio sagrado, as cores mágicas do seu céu, tudo congregava em uma forte sensação de beleza, assombro, perplexidade, e martírio. Estas impressões nós podemos constatar claramente em um dos ensaios do seu livro *Their Heads are Green and Their Hands are Blue*, intitulado “Baptism of Solitude”.

Immediately when you arrive in the Sahara, for the first or the tenth time, you notice the stillness. An incredible, absolute silence prevails outside the towns; and within, even in busy places like the markets, there is a hushed quality in the air, as if the quiet were a conscious force which, resenting the intrusion of sound, minimizes and disperses sounds straightway. Then there is the sky, compared to which all skies seem faint-hearted efforts. Solid and luminous, it is always the focal point of the landscape. At sunset, the precise, curved shadow of the earth rises into it swiftly from the horizon, cutting it into light section and dark section. When all daylight is gone, and the space is thick with stars, it is still of an intense and burning blue, (...) so that the night never really goes dark. You leave the gate of the fort or the

town behind, pass the camels lying down, go up into the dunes, or onto the hard, stony plain and stand while, alone. Presently, you will either shiver and hurry back inside the walls, or you will go on standing there and let something very peculiar happen to you, something that everyone who lives there has undergone and which the French call *le baptême de la solitude*. It is a unique sensation, and it has nothing to do with loneliness, for loneliness presupposes memory. Here, in the wholly mineral landscape lighted by stars like flares, even memory disappears; nothing is left but your own breathing and the sound of your heart beating. A strange, and by no means pleasant, process of reintegration begins inside you, and you have the choice of fighting against it, and insisting on remaining the person you have always been, or letting it take the course. For no one who has stayed in the Sahara for a while is quite the same as when he came.¹³ (BOWLES, 2006, p. 133-134)

Esta famosa distinção feita por Bowles entre “solitude” e “loneliness” vai perpassar todo o seu projeto literário, concomitantemente, com todo o seu projeto de vida como escritor expatriado que escolheu o Marrocos como a morada de seus últimos dias. O deserto e a solidão estão sempre presentes na essência performativa da construção de suas narrativas e de suas personagens, como eixo referencial da aplicação, em boa parte de suas tramas, da errância e da perdição enquanto instrumentos discursivos de natureza estético-filosófica.

¹³ Imediatamente quando você chega ao Saara, pela primeira ou a décima vez, você percebe a calma. Um inacreditável e absoluto silêncio predomina fora das cidades; e dentro delas, mesmo em lugares muito freqüentados como os mercados, tem certa quietude no ar, como se tal quietude fosse uma força consciente, que ressentida da intrusão do barulho, o minimiza e dispersa de pronto. E então tem o céu, que comparado com quaisquer outros, faz com que estes pareçam tímidos e temerosos. Sólido e luminoso, ele é sempre o ponto focal da paisagem. Ao crepúsculo, a precisa sombra curvada da terra levanta-se prontamente do horizonte, recortando-o em partes claras e escuras. Quando toda a claridade do dia se vai, e o espaço fica repleto de estrelas, ele ainda preserva um azul intenso e flamejante, (...) de uma forma que a noite nunca escurece totalmente. Você ultrapassa os portões do forte ou da cidade, passa pelos camelos deitados do lado de fora, sobe as dunas, ou sai pela planície dura e rochosa, e permanece em pé por alguns instantes, sozinho. Neste instante, você pode ter calafrios ou correr de volta para a cidade, ou então você continua ali em pé e deixa algo muito peculiar tomar conta de você, algo que todos que por lá moram já sentiram e que os franceses chamam de *le baptême de la solitude*. É uma sensação única, e não tem nada a ver com solidão, pelo fato de solidão pressupor uma memória. Aqui, em toda a paisagem mineral iluminada pelas estrelas como flamas, até mesmo a memória desaparece; nada resta senão a sua própria respiração e o som das batidas de seu coração. Um estranho, e em nada agradável, processo de reintegração inicia-se dentro de você, e você tem a escolha de lutar contra ele, e insistir continuar sendo a pessoa que você sempre foi, ou então deixar que este processo tome seu curso. Ninguém que tenha estado algum tempo no Saara é o mesmo de antes. (tradução nossa)

Para Bowles, esta solidão transmutada em “desertude” é o passaporte primordial para atingir estes fins. Para ele, se fizerem a pergunta “porque ir?”, a sua resposta é dada de pronto: e porque não ir? Porque não se deixar levar pelo vigor de tais essencialidades? Uma vez tendo participado de tal experiência, não há mais chance de retorno ao estrutural. Sem esta possibilidade de retorno, ele vai encaminhando as suas personagens, cada vez mais profundamente nos infinitos espelhos do absoluto metaforizado pela sua múltipla conceituação de “deserto” e “solitude”, e a circunstância ritualística de batismo e martírio que ele as imprime.

Why go? The answer is that when a man has been there and undergone the *baptism of solitude* he can't help himself. Once he has been under the spell of the vast, luminous, silent country, no other place is quite strong enough for him, no other surroundings can provide the supremely satisfying sensation of existing in the midst of something that is absolute. He will go back, whatever the cost in comfort, for the absolute has no price.¹⁴
(BOWLES, 2006, p. 147)

O exemplo melhor da aplicação de tais conceituações e subseqüentes estratégias de instrumentalização artístico-literárias, nós encontramos no romance *The Sheltering Sky* (O Céu que nos Protege), escrito em 1949, e que ganhou notoriedade internacional a partir da adaptação feita para o cinema em 1990, com direção do cineasta italiano Bernardo Bertolucci, trilha sonora de Ryuichi Sakamoto juntamente com Richard Horowitz, fotografia exuberante de Vittorio Storaro, e estrelado pelos atores norte-americanos John Malkovich, Debra Winger e Campbell Scott. À procura de um lugar no mundo abalado pelos horrores da Segunda Guerra Mundial, três norte-americanos, Port Moresby, a sua esposa Kit Moresby, e o amigo George Tunner, empreendem uma viagem ao Saara, e através deste empreendimento, Bowles os conduz aos desertos e abismos de sua literatura. O sol escaldante e a areia interminável surgem diante deles como desafios a serem enfrentados, envolvidos por uma ambientação repleta de miragens, exotismo,

¹⁴ Porque ir? A resposta é que tendo estado lá (no Saara) e passado pelo *batismo de solitude*, o homem não pode mais ajudar a si mesmo. Uma vez estando sob o encantamento do vasto, luminoso e silencioso local, nenhum outro lugar é marcante o suficiente para ele; nenhuma outra redondeza pode proporcionar a suprema sensação de satisfação em existir no meio de algo que é absoluto. Ele retornará, qualquer que seja o custo e esforço, pelo fato de o absoluto não ter preço. (tradução nossa)

sensualidade, loucura, e morte. A única proteção com a qual eles podem contar é o céu, que esconde o desconhecido, a noite de horizonte sem fim, e a experiência interior de cada um.

Centrando a condução da narrativa na perspectiva de Port Moresby, personagem protagonista da trama, é possível identificar já na abertura do romance o tom de ruptura, condicionamento existencialista, errância e perdição, com que Bowles se propõe a conduzir o seu enredo ficcional.

Acordou, abriu os olhos. O quarto significava quase nada para ele; ainda se encontrava profundamente imerso no não-ser do qual acabava de emergir. Se não tinha força para se localizar no espaço e no tempo, faltava-lhe, também, o desejo. Encontrava-se em determinado local, retornara de lugar nenhum, cruzando vastas regiões; havia a convicção de uma tristeza infinita no âmago de sua consciência, mas era uma tristeza tranqüilizadora, por ser singularmente familiar. Não precisava mais de consolo. (BOWLES, 1990, p. 11)

Este sombrio “despertar”, este “abrir de olhos”, na integralidade de um estado de “não-ser” (*non-being*), apresenta o efeito fulcral que irá se estender ao longo de toda a obra. Um homem abandonado a si próprio no instante de colocação do seu olhar frente à condição perturbadora de sua existência. A apresentação da narrativa vai armando um estatuto simbólico da sua busca por “não-ser” como se elaborasse uma imagem refletida em um espelho, em que é vislumbrada a sua necessidade de se deslocar, o sentimento de abandono que o acompanha, e a total ausência de compaixão e condescendência por si mesmo. A personagem começa a ser desconstruída já na sua apresentação. Para uma visão “cêntrica” da tradição ocidental montada na esperança, na busca do sucesso e da felicidade, a personagem de Bowles vem desarticular todo este esquema. Para esta visão, a construção ficcional de Port Moresby é um instrumento de negação, um mal que corrói a base destas estruturas solidificadas. A sua atitude de rompimento o maldiz perante o olhar conformista da uniformidade do “centro”. A sua própria condição o “marginaliza”.

A infinita tristeza que Port Moresby carrega no âmago de sua consciência (*an infinite sadness at the core of his consciousness*) é o reflexo de um tipo de “dor

essencial” que o alimenta, que o denuncia vivo, que o faz mover-se, deslocar-se, como se buscasse uma fuga de si mesmo. Ele não vai contra as adversidades que lhe impingem ditames cruéis de inexorabilidade, nem mesmo tenta neutralizá-los. Muito pelo contrário. Ele quer mesmo é se impregnar destes ditames, mesmo que isto o contamine fatalmente. Se esta busca por uma “não existência” é o termo essencial de seus propósitos subliminares, então que ela venha, e o alcance no sem-limites de suas mais intensas pujanças. .

Para Port Moresby, não mais lhe importa a sua mais profunda “solidude”, abandonado a si mesmo e sem nenhum vestígio de resposta para os seus questionamentos existenciais. O importante é seguir e tentar chegar o mais longe possível, procurando dissipar esta dor no maior número de vivências possíveis, como se desconstruísse o próprio sentido da Vida, passando a encará-la como *blocos de vivências*, ritmadas pela momentaneidade de singulares e adversas experiências. Desconstruir um conceito de vida não significa renunciar a ela, mas sim, apropriar-se dela com maior propriedade e acuidade – e aqui novamente recorrendo ao pensamento de Heidegger anteriormente citado neste trabalho –, transformando a *experiência fundamental da coisa ela mesma*. E no caso da literatura de Bowles, transformando o fundamental dela mesma em uma coisa absoluta e sem limites. Mesmo que se tenha de pagar um preço muito caro: a dissolução de si mesmo. E Port Moresby não hesita em pagá-lo.

As palavras de Paul Bowles conduzem Port Moresby em direção ao deserto sem fim. Narrando a estória de um homem branco, americano, que junto com a sua mulher se lança nas vastidões desérticas e precárias do norte da África, ele vai desmontando as peças que movem as engrenagens da estabilidade do centro ocidental, do senso comum, da “normalidade”, e de toda homogeneidade da sua forma unilateral de olhar. É no diálogo com estes espaços que ele arma o jogo performativo das encruzilhadas de sua narratividade. É no terreno destas intersecções e confrontações que ele maneja as peças deste jogo. São estas peças que traçam as entradas e saídas das suas encruzilhadas. É no vértice desta questão que ele monta o seu espelho libertário, e igualitário, sem condescendência alguma, sem poupar nenhuma das partes.

Na literatura de Bowles encontramos um mundo transpondo os limites de outros mundos adversos. Há um tipo de iniciação atávica no percurso destas incursões. Podemos ver isto ainda na primeira parte do romance, quando encontramos Port Moresby lançando-se sem rumo ou destino certo nas ruelas estreitas e nas paragens de uma cidadela árabe incrustada na imensidão dos desertos. Ele segue apreendendo os seus odores, vislumbrando as suas fachadas, ouvindo as suas línguas entrecruzadas – os dialetos, o árabe, o hebraico, o espanhol, o francês - e nestas proximidades, ele vai tecendo o diálogo de sua “iniciação” extremada.

Esta proximidade, como se fosse de um elemento proibido, serviu para levantar seu ânimo. Abandonou-se ao prazer perverso de continuar a colocar, de maneira mecânica, um pé após o outro no chão, mesmo claramente ciente de seu cansaço. (BOWLES, 1990, p. 23-24)

E vai conduzindo a variação dos seus olhares na direção do “outro”, dos “diferentes”; ora se perguntando, ora procurando se responder.

Até que ponto serão amistosos? Seus rostos são máscaras. (...) Que motivos teria qualquer um deles para me ajudar? (...) Por que me sinto desta maneira em relação a eles? Culpa por ser bem nutrido e saudável e estar entre eles? Porém o sofrimento é dividido de maneira justa entre os homens; a cada um cabe suportar a mesma medida. (BOWLES, 1990, p. 22)

O “elemento proibido” é então violado. As suas fronteiras são ultrapassadas. Caminha-se a passos soltos, mas sem nenhuma evidência de satisfação. Como se arquitetasse a cada passo um ultraje a si mesmo. Desta forma, Bowles vai lentamente descosendo as costuras de suas referências, de seu comportamento, e de sua identidade. Todo um processo construído no envolvimento e na entrega à diversidade do outro.

Da parte central da cidadela, Port Moresby se distancia cada vez mais em direção à escuridão que a cerca, adentrando além das fronteiras nebulosas de suas margens, além de sua invisibilidade. E na luminosidade fátua da noite que o envolve,

ele tem o seu primeiro encontro factual com uma imagem que brota do escuro; uma sombra, o contorno de uma forma, algo com a aparência de um homem. Como o acender de uma lâmpada, o diálogo se pronuncia.

O elemento estranho sai da escuridão e fala. Bowles o arranca de sua invisibilidade. A encruzilhada se anuncia nas vozes entrecruzadas do árabe, que fala francês, e do americano, com seu inglês.

(...) Acendeu um cigarro e, por um momento, divisou um árabe com um *chechia* na cabeça. O fósforo jogado for a descreveu uma parábola evanescente, o rosto sumiu, e somente a ponta vermelha do cigarro permaneceu. O galo cantou várias vezes. Finalmente o homem gritou:

- *Qu'est-ce ti cherches là?*

“Agora é que vão começar os problemas”, pensou Port. Não se mexeu.

O árabe esperou um pouco. Caminhou até a borda da ribanceira. Uma lata, deslocada por ele, rolou ruidosamente até a pedra onde Port estava sentado.

- *Hé! M'sieu! Qu'est-ce ti vo?'*

Decidiu responder. Seu francês era bom.

- Quem? Eu? Nada.

O árabe desceu aos saltos a ribanceira e surgiu diante dele. Com gestos característicos de impaciência, quase indignado, prosseguiu na sua inquisição. “O que está fazendo aqui sozinho? De onde veio? Está procurando alguma coisa?” Ao que Port respondeu, enfasiado: “Nada. Daquela direção. Nada. Não.”

Por um instante o árabe ficou em silêncio, procurando decidir que rumo dar à conversa. Tragou o cigarro várias vezes com violência, até a brasa brilhar vivamente, jogando-a fora com um peteleco e exalando a fumaça.

- Quer dar um passeio? – perguntou ele.

- O quê? Um passeio? Onde?

- Lá. – Seu braço apontou a direção das montanhas.

- O que existe lá?

- Nada.

Outro silêncio se interpôs entre eles. (BOWLES, 1990, p. 25-26)

O encontro com a personagem Smaïl resume, em grande parte, o jogo entrecruzado de espelhos que apontamos na obra de Bowles. As inversões ocorrem constantemente no girar incansável destes espelhos. A unilateralidade passa a não existir. O que existe agora é apenas o jogo dialógico. A breve e intensa relação de submundo travada com Smaïl, um tipo de rufião que favorece aos prazeres dos estrangeiros, ou seja, um indivíduo “marginal” da sua própria condição de margem, e que vai apresentando as desconstruções articuladas neste jogo. A voz de Smaïl passa a conduzir a direcionalidade do discurso que leva Port Moresby a silêncios profundos. Silêncios estes que guardam a comunicação intensa do dialogismo estabelecido entre as partes diferenciadas. São nesses silêncios que a literatura de Bowles denuncia os seus mistérios velados, e desta forma, ela confessa a sua falta de inocência, como anunciava Georges Bataille, à medida que nos faz calar e vai arrastando o leitor para as profundezas de suas revelações silenciadas.

O silêncio mais agudo no qual Port Moresby é mergulhado, nós encontramos nas reverberações do final da estória das três irmãs, Outka, Mimouna e Aïcha, cujo grande sonho era um dia tomar chá na altitude das dunas do Saara. Neste momento Bowles faz levantar o espelho das margens na mão de Smaïl. A sua voz pronunciada se faz este próprio espelho. As suas palavras, e as imagens nelas refletidas, vão narrando hipnoticamente como as irmãs se empenharam avidamente neste projeto; e como a muito custo e muito sacrifício, elas conseguiram empreender a sua jornada. Elas seguem junto com uma caravana, mas em um determinado momento, um verdadeiro *turning point*, uma virada de rumos: elas desviam os seus passos, e seguem em busca de outras alturas, guiadas por um condicionamento singular que as difere do objetivo comum do restante do grupo o qual acompanhavam. Elas levam consigo apenas o imprescindível: uma pequena bandeja, um pote de chá, três pequenos copos, e o desejo de matar a sua sede, e a sua curiosidade particularizada, deslumbrando do mais alto deslocamento dos seus olhares, as ilimitadas distâncias do deserto. Smaïl segue narrando:

Outka, Mimouna e Aïcha se afastaram silenciosamente da caravana com sua bandeja, seu bule e suas xícaras. Procuraram a duna mais alta, de onde poderiam ver todo o Saara. Em seguida fariam chá. Andaram por muito tempo. Outka disse: “Vejo uma duna alta”, e foram até ela e subiram ao topo. Aí Mimouna disse: “Vejo uma duna ali. É muito mais alta e de lá poderemos ver tudo, até In Salah.” Por isso foram até ela, e era muito mais

alta. Mas quando chegaram em cima, Aïcha disse: “Vejam, lá está a duna mais alta de todas.” (...) O sol se levantou e elas começaram a andar. Ao meio-dia sentiram muito calor. Porém alcançaram a duna, e subiram. Ao chegarem ao topo, estavam muito cansadas e disseram: “Descansemos um pouco e depois faremos chá.” Primeiro arrumaram a bandeja, o bule e as xícaras. Em seguida se deitaram e dormiram. E então – Smaïl fez uma pausa olhando para Port –, muitos dias depois, outra caravana passava e um homem avistou algo no topo da duna mais alta daquele lugar. E quando subiram para ver o que era, encontraram Outka, Mimouna, e Aïcha; ainda estavam lá, do mesmo modo que adormeceram. E todas as três xícaras – ele levantou a sua pequena xícara de chá – estavam cheias de areia. Foi assim que tomaram seu chá no Saara. (BOWLES, 1990, p. 37-38)

Giram-se novamente os espelhos. Na estória das irmãs, Port Moresby está refletido. E na sua própria estória, através do momento de interação com as palavras de Smaïl, as irmãs do Saara também nele se refletem. As diferentes condições se igualam como se postas frente a um espelho. Esta passagem, ainda bem no início do livro, prefigura todo o desenrolar da trama. Ela anuncia os ventos das perdas inexoráveis que sopram o perene apagar das luzes pelas mãos esmagadoras do tempo.

Por isso que Paul Bowles faz com que Port Moresby seja vencido pelas dunas movediças do deserto. O fim de Port Moresby, vitimado pela febre tifóide, é o chá amargo que Paul Bowles nos serve.

Seu grito sobreviveu à imagem final: as poças de sangue vivo e brilhante na terra. Sangue e excremento. O momento supremo, quando os dois elementos, sangue e excremento, há muito separados, fundem-se nas alturas acima do deserto. Uma estrela negra aparece, um ponto escuro na claridade do céu noturno. Ponto escuro e via de acesso ao repouso. Estenda a mão, rompa o tênue tecido do céu que o protege, descanse. (BOWLES, 1990, p. 218)

E nestes termos caso, “fim” se confunde com “finalidade” dos seus efeitos literários. Port Moresby não se joga incondicionalmente no deserto para encontrar algum tipo de resposta que apenas o contemple. Bowles o coloca à procura do deserto de todos, do qual também faz parte o deserto da personagem, do autor, do leitor, e inclusive, da própria “desertude” que a mineralidade do deserto carrega em si mesmo. Desta forma, Bowles conduz a personagem ao extremo de sua

resistência, e vencido, ele a projeta além do abismo, reintegrando-a ao absoluto, dando-lhe descanso e transcendendo-lhe além da condição humana, ao ofertá-lo o que poderíamos chamar de o *oásis de não-ser*. Fazendo aqui uma referência direta à forma como Bowles definira o romance *The Sheltering Sky* (O Céu que nos Protege) em uma carta ao seu editor.

É uma aventura que acontece em dois planos simultâneos: no deserto real e no deserto do espírito. Os ocasionais oásis aliviam a aridez do deserto natural, mas as aventuras sexuais nunca proporcionam alívio. A sombra é pouca; o brilho da luz torna-se cada vez mais forte à medida que a viagem prossegue. E a viagem tem que prosseguir, sempre – não há oásis para o indivíduo. (BOWLES *apud* GREY in: BOWLES, 1990, p. ii)

Esta projeção arquitetada por Bowles se alarga ainda mais na desconstrução paralela que é articulada com outra personagem fundamental do enredo que é Kit Moresby, esposa de Port, que após a morte do marido, abandona-se à sorte das areias do deserto. Na casualidade do nada absoluto, ela é resgatada por uma caravana de tuaregues vendedores de camelos, e enfrenta um verdadeiro expurgar de sua identidade, recheado de erotismo e descobertas de novos sabores, novas cores, novos olhares. Através do contato travado com Belqassim, um dos tuaregues que a resgata enquanto ela vagava errante e perdida na imensidão do deserto, Kit também experimenta os termos transcendentais de sua desconstrução, e conseqüente perdição por acabar entregando-se ao mais além e ao sem-limite de si mesma.

Ali estava sentado Belqassim, uma forma escura no meio do tapete branco, olhando o céu na direção onde a lua provavelmente em breve nasceria. Estendeu as mãos e agarrou seu vestido, puxando-a rapidamente para baixo, a seu lado. Antes que pudesse se erguer de novo, estava presa em seu abraço. “Não, não, não!” gritou ela, assim que sua cabeça pendeu para trás e as estrelas riscaram o espaço escuro acima dela. Porém ele estava ali, cingindo-a, muito mais poderoso; não conseguia fazer nenhum movimento que ele não quisesse. De início ficou dura, ofegante, irada, tentando ferozmente combatê-lo, embora a luta se travasse totalmente dentro dela. Em seguida percebeu seu próprio desamparo e aceitou-o. Tomou consciência imediata apenas de seus lábios e do hálito que provinha deles, doce e fresco como uma manhã de primavera de sua infância. Havia uma qualidade animal na firmeza com que a segurava, afetuosa, sensual, totalmente irracional – determinação delicada que só a morte poderia barrar. Ela estava só num vasto e

irreconhecível mundo, mas sozinha apenas por um instante; percebeu então aquela presença carnal, amistosa, ali com ela. Aos poucos percebeu em si mesma uma atitude de afeição: tudo que ele fazia, todas as suas pequeninas e irresistíveis atenções eram para ela. Havia no seu comportamento um equilíbrio perfeito entre gentileza e violência, que a encantava. A lua nasceu e ela nem viu. (BOWLES, 1990, p. 252)

A partir de então ela entra no seu próprio projeto de lenta abnegação e renúncia de todo o antes. Nada mais a resta senão aquilo que apenas o momento lhe reserva. Não há como voltar atrás. Não existe mais possibilidade de retorno. Resta-lhe apenas entregar-se ao pouco que sobrou de si mesma, ou seja, a um tipo de íntima verdade que a cada indivíduo é pertence, e somente a ele esta verdade se refere e diz respeito. Com o entregar-se a este novo ser disforme, deslocado, e dissoluto, Kit Moresby vai além do projeto fundamental de Port Moresby. Ela sobrevive. E no efeito de sua sobrevivência e resistência a tal percurso de doloroso penar, a “experiência fundamental” se faz. A circunstância absoluta é atingida e ultrapassada através da literatura. E desta maneira, o discurso literário de Paul Bowles faz com que a condição humana supere e ultrapasse os limites invioláveis de todos os seus abismos e desertos existenciais.

As páginas finais do romance condensam a projeção de uma elevação, de uma suspensão que é deslocada do próprio livro. Bowles a torna conclusa no fechamento de um círculo onde o fim e a morte não perturbam. Assim, Port e Kit Moresby continuam seguindo deserto adentro, livres e plenos. O termo de sua conclusão lhes joga além dos limites do possível e da razão. Na impossibilidade e irracionalidade do sem-limite (*limitless*), o autor os redime.

O mesmo acontece com as irmãs tomando chá no deserto do Saara. O chá foi tomado sim. Se a areia preenche os copos é porque o chá era ela própria, e assim foi servido. E as irmãs continuam livremente a tomá-lo. Eis as constatações que as palavras sem margens de Bowles nos leva a encontrar. Eis o chá que a sua literatura nos serve nas mais altas dunas dos seus desertos, sob a implacabilidade de um céu que ele derruba todos os limites, ultrapassando-os, e arrastando o leitor junto com ele.

3.4 – *Aqui Para Aprender*: caminhos inversos, sarcasmo e delação.

Neste ponto, gostaríamos de esclarecer que, da forma como até então temos abordado a obra de Paul Bowles, dando uma maior ênfase a aspectos de maior intensidade narrativa – mais relacionados com a criação e aplicação de efeitos discursivos voltados para a “negativa capacidade” detectada no empreendimento estético-filosófico e cultural de sua literatura –, não significa que a sua produção literária se dedique a uma determinada natureza “maldita” – que subjaz às formas e aos enredos de sua narratividade –, focada exclusivamente no horror, na violência, na morte, e no infortúnio extremado, quando a associamos com o “mal penetrante” levantado por Bataille. Esta certa natureza “maldita” na obra de Bowles se manifesta de várias maneiras e formatos na construção do conjunto de sua obra. Faz-se importante frisar que estes recursos extremos são apenas alguns dos aspectos utilizados na multiplicidade de efeitos criados nas encruzilhadas multiculturais de sua produção ficcional.

Não podemos esquecer um tipo peculiar de humor sarcástico, cheio de ironia e malícia, que também encontramos na obra de Paul Bowles. Algumas de suas personagens nos surpreendem com a hilaridade manifesta de sua elaboração ficcional. No caminho que nos leva ao terreno desta hilaridade sarcástica presente na obra de Bowles, deparamo-nos com a presença de Malika, personagem epicêntrica da novela *Here to Learn (Aqui para Aprender)*, escrita no verão de 1979 por um Bowles já quase septuagenário. Curiosamente, o diálogo multicultural construído pelas suas palavras sem margens percorre um caminho inverso no transcorrer desta narrativa. Na novela, dividida em quinze partes – no formato de pequenos capítulos que prefiguram as etapas do “aprendizado” da personagem –, não é o elemento dos centros que se encaminha para as margens. Mas sim o contrário. O elemento das margens toma o rumo das seduções ofertadas pelos centros. Paul Bowles experimenta adentrar na subjetividade do elemento das margens, assumindo a perspectiva do seu olhar hipnotizado. A novela é uma grande parábola da perda da identidade, em função de um novo “aprender”, ditado pelas cintilâncias sedutoras e persuasivas utilizadas pelos centros para sobrepujar as suas margens.

Porém, ao passo que Bowles faz Malika pagar o alto preço de seu aprendizado com a perda de sua própria identidade, ele se utiliza da perspectiva do seu olhar como um instrumento de desconstrução dos valores referenciais com os quais os centros procuram impor a sua prevalência e superioridade

Tentemos, portanto, acompanhar a ironia e o sarcasmo que Bowles faz transparecer na aprendizagem que ele imprime em Malika. Uma jovem marroquina de beleza estonteante, que no frescor da ingenuidade dos seus quinze anos de idade, abandona uma mãe hostil, uma irmã, um casebre, e um simples pedaço de chão em um vilarejo esquecido nos arredores de Tanger - “Nem vestígios havia de que em eras passadas algo mais existira ali” (1990, p. 38) -, e se deixa levar pelo estender de uma mão e o dilatar do sorriso estrangeiro de um abastado cidadão britânico - “O sorriso do homem cresceu largo” (1990, p. 40) -, que a arranca da poeira e do barro de sua invisibilidade periférica. Aparentemente, abre-se uma brecha, um espaço de visão na indiferença cega do “centro”, que se encanta pela sua beleza diferenciada à medida que a vai revelando como se desembrulhasse o invólucro de uma iguaria rara.

Ele derramou um pouco de água em um guardanapo e com uma das mãos no ombro dela, começou a retirar-lhe os vestígios de lama de seu rosto. Ela deixou-o esfregar, deixou-lhe retirar o pano que envolvia a sua cabeça, e os seus cabelos caíram-lhe sobre os ombros. (BOWLES, 1990, p. 41)

O olhar hipnotizado, e também indiscutivelmente hipnótico, de um elemento dos centros a coloca sob as luzes que iluminam o exotismo como um atrativo precioso, como uma jóia de pedra rara, cuja beleza ofusca, mas que sob a atenção lhe dada por estas “luzes”, ela nunca chega a perder a sua finalidade primeira de ser uma utilitária ornamentação. Os primeiros passos de Malika rumo ao seu novo “aprender” não passa do simples esforço de apenas deixar-se ver. Como um ato de magia, ela adentra na realidade deste outro campo de visão. Lá está ela, bela, enigmática, e silenciosa. Sem nenhum medo aparente, mas sim, com uma imensa curiosidade que faz cintilar os seus olhos frente à possibilidade de inserir em um mundo de tão in-críveis novidades, que a partir de então, ela está ali para aprender.

No processo de aprendizagem forjada por Bowles para Malika, ele aproveita para delatar e ridicularizar uma série de risíveis futilidades do “magnânimo centro ocidental”. De pronto, Malika tem de adaptar-se a uma condição primordial do aprendizado deste novo mundo: a necessidade de vencer sempre. O recurso decisivo que leva Malika a tentar dominar esta eterna necessidade de vencer é a decifração dos seus ardis e de suas malícias. Porém, no jogo performativo de suas decifrações, os valores para os quais estas malícias trabalham são desconstruídos na evidência de inúmeras ridicularidades e pressupostos vazios. O olhar de Malika vai categoricamente os esvaziando de sentido. Entretanto, este esvaziamento passa a ser mútuo, já que eles também vão esvaziando-lhe à medida que ela vai se tornando parte deles. E assim sendo, sem que ela perceba, eles vão minando sorrateiramente a sua identidade. E quando ela se dá conta desta perda, fica evidente ser impossível voltar atrás.

Há uma série de delações destes valores esvaziados que se entrecruzam ao longo de toda a narrativa, como um caleidoscópio de tonalidades folclóricas e efeitos burlescos. Existem passagens memoráveis de esvaziamento substancial do sentido destes valores através do olhar aprendiz de Malika. Bowles, mais uma vez, não perdoa, e sai demolindo todo um conjunto de futilidades dissimuladas que valorizam a moda, o luxo, o conforto, o ócio descabido, a arrogância progressista do mundo moderno e tecnológico, e a leviandade dos padrões que fazem prevalecer os seus preconceitos.

Entre tantas destas investidas deladoras e, ao mesmo tempo, risíveis produzidas por Bowles, temos a naturalidade do desdém de Malika em sua primeira experiência de viajar de avião.

Malika não gostara da viagem de avião. Não compreendia por que razão pessoas que tinham carros iam de avião. Tudo o que se via eram nuvens e o balance do aparelho fazia mal a alguns dos passageiros; no fim da viagem toda a gente parecia nervosa e descontente. (BOWLES, 1990, p. 52)

Ou ainda, a impressão que lhe davam as grandes estradas, e seu gigantesco fluxo de carros; sempre demonstrando estranhamento frente a este “novo mundo”, que agora era seu.

As vias rápidas inspiravam-lhe medo, pois não conseguia libertar-se da idéia de que acontecera alguma catástrofe e que os carros iam cheios de refugiados do local do acidente. Teve oportunidade de sobra para observar os quilômetros e quilômetros de casas ao lado uma das outras e comparar estas singelas habitações com a casa da montanha. Ocorreu-lhe, por isso, que talvez fosse uma sorte viver onde vivia. (BOWLES, 1990, p. 62)

Sem esquecer um tipo particularizado de “invisibilidade” denunciada na perspectiva do seu olhar de margem em relação aos estranhos hábitos da cultura norte-americana.

Durante essas semanas, quando observava a vida nas ruas, não conseguia estabelecer um padrão. As pessoas estavam sempre em movimento, e sempre com pressa. Sabia perfeitamente que não eram todas iguais; no entanto, não havia maneira de saber quem era quem. No Marrocos, na Europa, havia gente ocupada, e havia gente a observar. Sempre, não importava onde estivesse ou o que fizesse, havia pessoas olhando. Tinha a impressão de que na América toda a gente estava indo para algum lugar e não ficava ninguém a ver. Isto a perturbava. Sentia-se longe, muito longe de tudo o que conhecera. (BOWLES, 1990, p. 62)

São também hilariantes as passagens que marcam o contato de Malika com os códigos de comportamento e etiqueta ditados pela mídia e pela moda. As suas estratégias de tentar adaptar-se a um universo que em nada condiz com a sua naturalidade acabam por transformá-la em um fantoche, em uma farsa.

Na mesa ao seu lado havia um monte de revistas; começou a folheá-las. Uma fotografia chamou-lhe a atenção. Via-se um quarto luxuoso, com uma bela mulher estendida numa *chaise longue*. À volta do pescoço cintilava um grande colar de diamantes e na mão segurava um livro. O livro estava aberto, mas ela não o olhava. Tinha a cabeça erguida, como se alguém acabasse de entrar no quarto e a surpreendesse enquanto lia. (...) Era para ela a ilustração perfeita da pose que devia adotar ao receber visitas; resolveu ensaiar, para poder exibí-la quando chegasse à altura. (BOWLES, 1990, p. 44)

Bowles parece saborear o arquitetar narrativo destas pequenas “vinganças” em um contínuo girar de espelhos que vai desmascarando a fragilidade e o insucesso de ambas as partes. Mas o efeito crucial que ele empreende é fazer com que Malika tenha consciência disto tudo. Ele a coloca no centro destes espelhos, e na re-transfiguração do seu olhar, ela se define, mesmo se vendo perdida. A extensão do distanciamento que Bowles a faz experimentar demonstra os termos cruéis da abdicação de sua própria identidade, em favor de uma idéia supervalorizada que se tem do Outro que descaracteriza toda a sua originalidade, oferecendo-lhe apenas a opção de assemelhar-se a ele. Mas Bowles a faz reconhecer-se, conduzindo-a para fora de si mesma, mesmo tendo de fazê-la constatar que ela já não faz mais parte de lugar algum. É na circunstância desta neutralização espacial de sua identidade, que o autor propicia a chance da personagem reconstruir-se a partir do reconhecimento de sua própria perdição.

Ela fechou os olhos e calou-se, com a sensação de que fora demasiado longe – tão longe que agora não estava em parte alguma. Fora do mundo, murmurou para si mesma em árabe, sentindo um calafrio. (...) Estar em Los Angeles persuadia Malika de que tinha razão, que deixara para trás tudo o que era compreensível, e agora se encontrava num lugar completamente diferente, cujas leis ela não podia conhecer. (...) No meio de uma floresta, disse ela com espanto. (BOWLES, 1990, p. 60)

Ela começa a se reconhecer e a se distanciar da configuração em que se vê incluída. É na força desta exclusão aos domínios do “centro” que ela começa a edificar as bases de uma identidade de características mistas. É nos parâmetros deste hibridismo que ela vai re-desenhando um novo estatuto identitário.

No decorrer da longa e penosa jornada a que Malika é submetida, Bowles vai fazendo girar o espiral de suas encruzilhadas multiculturais. Primeiramente, através das conexões que vão tecendo o seu distanciamento da margem, ou o que poderíamos chamar dos “passaportes” de sua escalada aos domínios do “centro”, que se dá através de sua entrega aos sucessivos “admiradores” que a possuem e a carregam consigo. Primeiro, Tim, o inglês; seguido por Tony, o irlandês; e finalmente, Tex, o norte-americano, que a leva para o *coração canônico* do “centro”, a América.

Mas ao longo do seu percurso, Bowles cria uma teia de intertextualidades que vai tecendo os encontros de Malika e o conjunto multifacetário da alteridade com que ela dialoga; representado por um painel de símbolos fúteis que prefiguram as mais altas aspirações de um ideal almejado pela perspectiva dos centros. Desde o luxo e sofisticação do *grand monde* europeu, passando por estilistas famosos (Balenciaga), carros modernos (Maserati), grupinhos de pessoas “modernosas” (repletas de desdém e ociosidades), hotéis luxuosos e mansões ostentadoras, lugares “imprescindíveis” como Paris, Madri, Milão, Lausanne, as famosas estações de esqui, e finalmente, a Califórnia, Los Angeles, o grande centro do cinema americano e, por conseguinte, o grande berço da fama. É neste máximo de notoriedade que se dá a grande virada de Malika.

Com a morte repentina de seu último “admirador”, com quem ela acabara se casando, *Malika* herda todo este mundo. Queira ou não, ele agora é seu. Bowles desloca a encruzilhada para dentro de uma mansão americana. Ali estão Malika, a marroquina, Concha, a criada mexicana, e Salvador, o motorista filipino. Um triângulo de três margens, unificado pelas suas diferenças. Unificação esta que denota uma resistência silenciosa em favor de uma memória que não se tem como perder.

Continuou a passar duas horas seguidas na cozinha todas as manhãs, e mais ou menos outra hora antes do jantar. Às vezes ajudava Salvador e Concha a preparar um cesto para piquenique e iam até a praia. Gostaria de contar a Tex os piqueniques na praia de Tanger, mas não havia maneira de fazê-lo. (BOWLES, 1990, p. 64)

Mas de repente, ela se vê sozinha. Longe de tudo o que era seu, e principalmente, longe de si mesma, e com a nítida sensação da impossibilidade de retorno, ou resgate, de aquela outra Malika que um dia ela fora.

Nessa noite, estendida no escuro, ouvindo de vez em quando o gemido de uma sirene da polícia, sentiu assaltá-la a mesma sensação que sentira no avião – a de que fora demasiado longe para poder regressar. (...) Agora se via como um náufrago numa costa desconhecida, povoada de criaturas cujas intenções ela não podia adivinhar. E ninguém viria salvá-la, pois ninguém sabia que estava ali. (BOWLES, 1990, p. 66)

A visão de si mesma a desconstrói em sua totalidade. Ela definitivamente agora é outra. O vazio abissal de tal constatação faz com ela aspire avidamente por um retorno, com uma ansiedade incontável de reencontrar a si mesma.

E Bowles a faz retornar. Mas, como de costume com a maioria de suas personagens, ele não a reserva condescendência alguma. Ele não a poupa de sua própria verdade. A sua grande volta tão esperada se resume no retorno para a mãe, para a irmã, para a casa, para o seu canto, para a sua intrínseca referência. Porém, nada mais está à sua espera. Apenas um vazio total, como se tivessem varrido todos os vestígios de sua identidade. A mãe está morta, a casa não mais existe, e até mesmo o chão havia sido varrido do local onde antes se encontrava.

Malika subiu a rua vazia e iluminada pela lua até chegar a uma pequena praça onde, pelo menos de dia, se via a casa da mãe, à beira da *barranca*. Quando olhou, a luz da lua não conseguia revelá-la: não havia sinal da casa. Ela correu já tomada por uma premonição de pesadelo e então parou boquiaberta de incredulidade. A casa não estava lá. Até mesmo o terreno onde assentava desaparecera. (BOWLES, 1990, p. 73)

Ela vai se aproximando deste lugar que está ali na sua frente, mas que não existe mais. Com um passo em falso na direção daquela escuridão, ela resvala e cai em uma espécie de buraco cheio de cinzas, lixo, e restos de comida. E com o peso do seu corpo, por muito pouco não faz desabar uma montanha de lixo sobre si. Mas Bowles a faz escalar estes entulhos e a coloca em pé de volta na estrada. Apesar de tudo, é preciso seguir.

A nova Malika emerge literalmente das suas próprias cinzas, e segue adiante sem olhar para trás. Desta forma, Bowles a liberta, encerrando o leitor no profundo silêncio da noite azulada que testemunha o novo caminhar de Malika; aquele mesmo silêncio essencial, que na sua literatura, tudo fala.

3.5 – O Mágico e o Surreal na Literatura de Paul Bowles.

Corroborando a idéia de que a obra de Paul Bowles trafega por inúmeros territórios diferenciados do fazer literário – devido à multiplicidade de temas e efeitos promovidos pela sua literatura –, alguns estudiosos e apreciadores do conjunto de sua obra chegam a classificá-la em partes, distribuindo-a em categorias variadas, tanto aplicando esta diversificação aos seus romances quanto aos seus contos.

O escritor Gore Vidal, por exemplo, divide a produção dos contos de Bowles em três categorias bastante pertinentes: (a) *os contos de localidade*, em que a paisagem se faz ponto essencial da narrativa; (b) *os contos de dialogicidade*, em que indivíduos pertencentes a culturas estranhas dialogam na confrontação (aproximação e distanciamento) de suas diferenças; e (c) *os contos de transferência*, em que se imprime uma maior intensidade na aplicação de suas influências surrealistas, quando o mágico e o onírico se fazem regra de suas experimentações.

É neste terceiro grupo de histórias que gostaríamos de focalizar a atenção neste bloco de análise acerca de sua obra, ressaltando um grupo de narrativas curtas (*short stories*) em que os recursos da magia e do surrealismo determinam o tom, o ritmo, e os efeitos pretendidos pela condução dos seus enredos.

A intensidade destas histórias faz delas algo mais semelhante a delírios do que palavras combinadas no papel. A transferência de identidades se passa de tal modo que nos leva a duvidar e perguntar, afinal, quem é quem, e o que é o quê. O efeito é bastante comparável ao da história taoísta do homem que sonhou ser uma borboleta. Quando “acordou de repente, não sabia se ele era Chuang Chu, o qual havia sonhado ser uma borboleta, ou se era uma borboleta sonhando ser Chuang Chu. Entre Chuang Chu e a borboleta deve haver alguma distinção. Isso é que se chama transformação das coisas”. (VIDAL in: BOWLES, 1994, p. 11)

Trilhando os caminhos destas “transferências de identidades”, nós entramos no terreno das mais férteis e mágicas encruzilhadas multiculturais construídas pela literatura de Paul Bowles. Encruzilhadas estas, que denunciam, entre outras influências, um diálogo muito próximo entre a obra de Bowles e a literatura de Jorge Luís Borges. Proximidade esta, já apontada no início deste estudo, quando citamos

inclusive, o fato de Bowles ter traduzido para a língua inglesa o conto *As Ruínas Circulares* de Borges. Em seu conto *The Circular Valley* (*O Vale Circular*), a influência da obra de Borges se evidencia quase em forma de um tributo, através do exercício de experimentação das formas de narrar que o fascinavam, e por onde ele encontrou os caminhos para adentrar os espaços físicos, e principalmente, o subjetivismo de identidades “outras”. Podemos afirmar com propriedade que a literatura de Borges foi decerto um dos grandes estímulos que conduziram Bowles rumo ao imaginário das margens periféricas. Se os cânticos erotizantes de André Gide lhe despertaram para a sensualidade assombrosa sob o rigor implacável do sol escaldante e dos desertos ilimitados das margens do Oriente, a obra de Borges certamente o iniciou nas circunstâncias mágicas das margens latino-americanas.

Na trilha destas circunstâncias mágicas, nós chegamos à elaboração da personagem Atlájala do conto *O Vale Circular* de Paul Bowles. A definição imaginária do seu “estatuto de ser” remete a um dos mais impressionantes registros da elaboração mágica do imaginário humano, que encontramos em *O Livro dos Seres Imaginários* de Jorge L. Borges: a criação do incrível *A Bao A Qu*.

Na escada da Torre da Vitória, mora desde o princípio dos tempos o *A Bao A Qu*, sensível aos valores das almas humanas. Vive em estado letárgico, no primeiro degrau, e só goza de vida consciente quando alguém sobe a escada. A vibração da pessoa que se aproxima lhe infunde vida, e uma luz interior se insinua nele. Ao mesmo tempo seu corpo e sua pele translúcida começam a se mover. Quando alguém sobe a escada, o *A Bao A Qu* põe-se quase nos calcanhares do visitante e sobe agarrando-se a borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. Em cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que irradia é cada vez mais brilhante. Testemunha de sua sensibilidade é o fato de que só consegue sua forma perfeita no último degrau, quando o que sobe é um ser evoluído espiritualmente. Não sendo assim, o *A Bao A Qu* fica como que paralisado antes de chegar, o corpo incompleto, a cor indefinida e a luz vacilante. O *A Bao A Qu* sofre quando não consegue formar-se totalmente e sua queixa é um rumor apenas perceptível, semelhante ao roçar da seda. Porém quando o homem ou a mulher que o revivem estão cheio de pureza, o *A Bao A Qu* pode chegar ao último degrau, já completamente formado e irradiando uma viva luz azul. Seu regresso à vida é muito breve, pois ao descer o peregrino o *A Bao A Qu* cai rolando até o primeiro degrau, onde já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante. Só é possível vê-lo bem, quando chega à metade da escada, onde os prolongamentos do seu corpo, que como pequenos braços o ajudam a subir, se definem claramente. Há quem diga que ele vê com todo o corpo e que ao tato lembra a pele do pêssego. No curso dos séculos, o *A Bao A Qu* chegou apenas uma vez à perfeição. (BORGES, 1989, p. 03-04)

O Atlájala de Bowles faz o caminho inverso. Nas ruínas de um monastério abandonado nas profundezas de um vale circular incrustado nas selvas americanas, Bowles instala a sua *encruzilhada transferencial* em um lugar onde, ao longo dos séculos, bandidos, soldados, frades, e índios, povoaram com o sangue e os embates de suas estórias. A utilização do espaço no conto de Bowles aparece como elemento primordial para a construção da personagem. Diríamos ainda mais: a personagem se confunde com o próprio espaço que a literatura a faz habitar. O espaço e o ser se fundem em um intenso processo de integração e transferência.

E agora quando tudo o que havia nele se fora, parecia que nunca mais alguém poria os pés no monastério. A vegetação se erguera na forma de uma parede protetora; o primeiro piso logo teve sua visão encoberta pelas árvores pequenas que pendiam como trepadeiras e enlaçavam as cornijas das janelas. O prado em volta vicejava, úmido e luxuriante; nenhum caminho o atravessava. (...) Séculos atrás, quando o prédio foi construído a Igreja teve de importar trabalhadores de outra parte do país. Eram inimigos tradicionais das tribos dos arredores, e falavam outra língua; não havia o perigo dos habitantes nativos comunicarem-se com eles enquanto punham de pé as poderosas muralhas. De fato, a construção demorou tanto tempo que antes da ala leste estar pronta, os trabalhadores, um por um, haviam todos morrido. Deste modo foram os próprios frades que vieram a fechar a ala com paredes lisas, deixando-as assim, incompletas e cegas, voltadas para os negros penhascos. (...) Atlájala vivia aqui; os frades não conseguiram matá-lo, afinal desistiram e se foram. Ninguém ficou surpreso, mas o prestígio de Atlájala cresceu com sua partida. Durante séculos os frades moraram ali no monastério, e os índios ficavam imaginando por que ele os permitira ficar. Agora, finalmente, ele os expulsara. Ele sempre vivera ali, diziam os índios, e continuava vivendo, pois o vale era seu lar, e jamais poderia sair.

De manhã cedo, o incansável Atlájala se movia pelos salões do monastério. Os cômodos escuros passavam velozmente, um após outro. Em um átrio pequeno, onde árvores impetuosas empurravam as pedras do pavimento para alcançar o sol, ele parava. O ar se mostrava repleto de minúsculos sons: o movimento das borboletas, folhas e flores tombando no solo, o ar seguindo seus inumeráveis trajetos ao contornar as quinas das coisas, as formigas em sua interminável labuta sobre a poeira quente. Sob o sol, ele aguardava, ciente de cada gradação de som, de luz e de cheiro, provando a consciência da lenta e constante desintegração que pilhava a manhã e a transformava em tarde. Frequentemente, ao anoitecer, ele se esgueirava para o telhado do monastério e inspecionava o escurecimento do céu: a queda d'água rugia ao longe. Noite após noite, ao longo da procissão dos anos, ele tem pairado ali sobre o vale, arremetendo sobre a forma de um morcego, de um leopardo, de uma coruja, por alguns minutos ou horas, retornando para permanecer imóvel no centro do espaço contido entre os penhascos. Quando o monastério foi construído, costumava frequentar os quartos, onde observava pela primeira vez os gestos vãos da vida humana. (BOWLES, 1994, p. 125-126)

Surge na construção do Atlájala o ponto máximo da relação mista entre a unidade e a permutabilidade que projeta a essência de todas as aspirações multiculturais, transsubstanciais, e transcendentais da obra de Bowles. A volubilidade das transferências orchestra um tipo de totalidade que unifica todas as coisas à medida que vai justificando cada uma delas na *transversabilidade* de suas naturezas. Através de sua literatura, Bowles nos oferta tanto os sabores quanto os dissabores destas naturezas.

No terreno das paixões, ele procura estabelecer o mais íntimo elo destas encruzilhadas, que não dependem de um tipo específico de cultura ou de identidade para se pronunciar e fazer ecoar as suas vozes. Na chegada de um casal de “estranhos”, que na curiosidade de sua condição de viajantes dirigem-se para as ruínas do monastério e adentram nos domínios do Atlájala, a experiência *transferencial* se faz, revelando a abrangência mágica de sua intensidade narrativa.

Desacostumado, o Atlájala penetrou no homem. Imediatamente, em vez de encontrar-se em meio ao ar ensolarado, cercado pelo pio dos pássaros e pelo aroma das plantas, teve consciência apenas da beleza da mulher e sua terrível proximidade. A queda d'água, a terra e o próprio céu retraíram-se, regressando ao nada, e tudo que restou foi o sorriso da mulher e seus braços e seu odor. Era um mundo mais sufocante e mais doloroso do que Atlájala julgara possível existir. Apesar disso, enquanto o homem falava e a mulher respondia, ele continuou ali.

- Largue seu marido. Ele não ama você.
- Ele me mataria.
- Mas eu amo você. Preciso de você ao meu lado.
- Não posso. Tenho medo dele.

O homem estendeu os braços e tentou puxá-la para si; ela recuou um pouco, mas abriu muito seus olhos.

- Hoje é nosso dia – murmurou ela, virando rosto para as paredes amareladas do monastério.

O homem a abraçou com firmeza, esmagando-a contra si como se fosse salvar a sua vida.

- Não, não, não. Não posso continuar assim – disse ele – Não.

A dor de seu sofrimento era intensa demais; com delicadeza, Atlájala deixou o homem e deslizou para o interior da mulher. Teria então acreditado estar habitando o nada, estar em seu próprio eu vazio, tão completa foi a sua consciência dos volteios do vento, dos pequenos

rodopios das folhas caindo, e do fulgor do ar ao redor. Contudo, havia uma diferença: cada elemento tinha sua intensidade ampliada, a esfera completa da existência era imensa, ilimitada. Agora compreendia o que o homem buscava na mulher, e soube que sofria porque nunca alcançaria aquele senso de plenitude que buscava. Mas o Atlájala, estando na mulher, alcançara, e consciente de possuí-lo, estremecia de contentamento. A mulher arrepiou-se quando os seus lábios tocaram os do homem. Ali na grama, à sombra das árvores, o prazer atingiu novas culminâncias; o Atlájala, conhecendo ambos, abriu um canal de ligação entre as fontes secretas de seus desejos. (BOWLES, 1994, p. 129-130)

Através de sua engenhosidade literária, Paul Bowles nos faz participar – ao passo que vamos sendo tomados pelas suas palavras – de uma das mais intensas propostas artístico-culturais de adentrar nos terrenos do “não-eu”, do Outro em que nos projetamos e que nunca conseguimos abrir o canal da plena comunicação e entendimento. No território desta incomunicabilidade, a literatura de Bowles consegue abrir uma fenda, uma ruptura na impossibilidade de acesso ao “outro”, e por entre tal fresta, ele nos possibilita trafegar pelo “canal de ligação entre as fontes secretas de seus desejos”.

Seguindo a trilha dos efeitos mágicos e surpreendentes das narrativas curtas de Paul Bowles – com a intenção de chegar mais próximo ao máximo da capacidade de experimentação e performatividade multicultural do seu universo literário –, nós chegamos a uma das estórias mais significativas de sua obra, inclusive pelo fato de condensar grande parte dos elementos fundamentais do seu universo ficcional, e de todo o seu projeto artístico, literário, cultural, e existencial, articulando o estatuto referencial destes elementos em uma única narrativa: o conto *Allal*.

Publicado inicialmente pela revista *Rolling Stone*, em sua edição de janeiro de 1977, o conto narra a estória de Allal, um *meskhot* – um amaldiçoado –, um jovem marroquino de origem miserável e duvidosa, crescido na exclusão que a margem também é capaz de propagar. Nascido sob o crivo de um pecado, filho de uma mãe de apenas quatorze anos que o abandona logo após o nascimento, Allal é jogado no mundo sozinho, ao sabor de todas as suas adversidades. Mesmo amparado pela humildade dos que o alimentam em troca de sua força serviçal, o julgamento involuntário pelo qual ele foi condenado pela natureza de sua procedência pecaminosa, determina a sua total falta de acesso e participação ao comum

reservado aos participantes de sua realidade cultural. A sua condição de excluído o relega à invisibilidade. Se ninguém o enxerga, Allal simplesmente não existe. Ele é apenas uma sombra renegada pela não aceitação da sua singularidade excludente.

Quando ficou um pouco mais velho, começou a vagar pelo platô deserto. Nada havia lá, exceto o quartel, cercado por uma muralha alta e sem janelas, de argila vermelha. Tudo o mais ficava no vale abaixo: a cidade, os jardins e o rio, que seguia para o sul por entre milhares de palmeiras. Podia sentar na ponta de uma rocha bem alta e contemplar as pessoas caminhando pelas travessas da cidade. Só mais tarde veio a visitar o lugar e viu como eram os habitantes. Como fora abandonado por sua mãe, chamavam-no filho do pecado, e riam ao olhar para ele. Tinha a impressão que deste modo pretendiam transformá-lo em uma sombra, a fim de não ter de pensar nele como alguém real e vivo. Cada manhã, era com horror que ele esperava o tempo que deveria ir trabalhar na cidade. (BOWLES, 1994, p. 253)

Um ponto crucial na trajetória narrativa da estória de Allal é a forma como Bowles vai articulando a relação entre a personagem e o espaço que a define. A circunstância espacial – paisagens, abismos, penhascos, e desertos – sempre teve um papel fundamental na sua obra. Estes espaços estão em constante diálogo com os espaços internos das características psicológicas e imaginárias de suas personagens. Os espaços na literatura de Bowles costumam ser a força dominante que faz brotar as suas personagens e determinar o rumo de suas ações. As personagens de suas estórias são na maioria das vezes definidas pela condição espacial de onde emergem. Recurso este, que segundo as suas próprias palavras, sempre foi um dos grandes estímulos de sua atividade criadora, e o grande responsável pela tamanha variedade de suas estórias. "The pleasure of writing short stories, as opposed to novels, lies in the freedom to allow protagonists to invent their own personalities as they emerge from the landscape."¹⁵ (Bowles, 2006, p. 23)

Outro aspecto revelado nesta citação é a facilidade e intimidade com que Bowles adentra no espaço originário de suas personagens, principalmente daquelas excluídas e negativamente diferenciadas, para assim denunciar e reverter a invisibilidade impetrada por qualquer tipo de exclusão que se abate sobre elas.

¹⁵ O prazer de escrever narrativas curtas, diferente ao de escrever romances, está na liberdade de permitir aos protagonistas inventarem as suas próprias personalidades conforme eles emergem da própria paisagem. (tradução nossa)

Allal incorpora o protótipo do objeto deste tipo de alerta. A sua condição de excluído o projeta para fora dos limites do jogo. A exclusão que ele sofre transforma-lhe transversalmente em um elemento *outsider* e desértico. Desta maneira, o deserto é instaurado na contingência interior da própria personagem. Esta *desertude* se transforma no elemento fundamental de sua construção ficcional. Não é apenas o platô deserto e o desolado bosque de palmeiras onde ele habita que o definem, mas inclusive, o próprio deserto que ele carrega dentro de si. O distanciamento rumo a estes seus espaços referenciais o afasta do horror daqueles que o excluem. É na assunção desta distância que ele estabelece o seu mundo, criando no silêncio complementar de sua auto-exclusão, o projeto de uma nova identidade, projetada além daquela que não lhe deram a mínima oportunidade de participação.

Mas na literatura de Bowles, não há nada que esteja livre das investidas do acaso. Muito menos a segurança ilusória da qual Allal se acha provido no deserto de sua solidão. A sua exclusão passa a suscitar e estimular a sua curiosidade, a sua perspicácia, e o mais grave, o seu desejo de vingança. Mais uma vez, o acaso temporal e o espaçamento situacional – elementos essenciais das idéias desconstrucionistas de Derrida – vão determinar o processo de desconstrução, e conseqüente perdição, com que Bowles vai conduzindo o percurso da personagem.

Na rica variedade de temas, espaços, intenções, e efeitos de que é composta a sua literatura, encontramos o incorporar freqüente de uma série de particularidades da cultura com a qual Paul Bowles estabelece os seus jogos especulares de transferência. O elemento chave que ele escolhe para configurar o tom e os efeitos da condução narrativa do conto Allal é a interferência alucinógena do *kif* – um tipo de erva alucinógena análoga aos efeitos da *cannabis* –, que é um elemento bastante relevante na cultura do povo marroquino, tendo o mesmo peso cultural de elementos como a música, a dança, o folclore, e os mitos do seu imaginário.

Moroccan kif-smokers like to speak of “two worlds”, the one ruled by inexorable natural laws, and the other, the kif world, in which each person perceives “reality” according to the projections of his own essence, the state of consciousness in which the elements of the physical universe are automatically rearranged by cannabis to suit the requirements of the individual. These distorted variations in themselves generally are of scant interest to anyone but the subject at the time he is experiencing them. An

intelligent smoker, nevertheless, can aid in directing the process of deformation in such a way that the results will have value to him in his daily life. If he has faith in the accuracy of his interpretations, he will accept them as decisive, and use them to determine a subsequent plan of action. Thus, for a dedicated smoker, the passage to the “other world” is often a pilgrimage undertaken for the express purpose of oracular consultation.¹⁶ (BOWLES, 1986, p. 09)

É nesta perspectiva oracular – de definir a realidade como um resultado das projeções da própria essência individual – que Bowles traz o kif para dentro da estória de Allal. Bowles foi participante de uma geração cujo uso dos alucinógenos era o mais legítimo “passaporte” para ir além dos limites da percepção. A utilização destes alucinógenos no exercício experimental de adentrar as profundezas do subconsciente foi um hábito comum a muitos escritores como Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gregory Corso, Jack Kerouac, e tantos outros. Artistas de forte influência surrealista, dadaísta, e beatnik, que experimentaram exaustivamente dar vazão ao fluxo genuíno da linguagem, sem a interferência e a imposição dos limites da consciência. Estas experiências revolucionárias trouxeram profundas contribuições e incalculáveis mudanças ao universo da criação literária.

As mais expansivas “viagens” ao mundo do subconsciente trouxeram para a literatura a licença de negociação com a liberdade sem limites que rege o plano do onírico. Para estes artistas não se devia procurar significado em lugares e circunstâncias óbvias, mas sim deixar que estes significados pudessem emergir como *insights* das conexões que o real travasse com o imaginário no plano do subconsciente, e fazer destes *insights* as pontes reveladoras que conduz o indivíduo ao cerne de mistérios invioláveis e o fazer compartilhar com perplexidade o sentido inaudito de suas forças.

¹⁶ Os marroquinos fumantes do kif gostam de falar em “dois mundos”, um que é regido pelas inexoráveis leis naturais, e outro, o mundo do kif, no qual cada pessoa percebe a “realidade” de acordo com as projeções de sua própria essência, o estado de consciência no qual os elementos do universo físico são automaticamente reestruturados pela cannabis para se adequar aos requisitos do indivíduo. Estas variações distorcidas são geralmente de pouco interesse para alguém além do momento em que o sujeito está a experimentá-las. Um fumante inteligente, entretanto, pode auxiliar no direcionamento deste processo de deformação, de uma forma que os resultados sejam úteis na sua vida cotidiana. Se ele tem fé na verdade de suas interpretações, ele irá aceitá-las como decisivas, e usá-las para determinar um subsequente plano de ação. Desta forma, para um fumante dedicado, a passagem para este “outro mundo” é freqüentemente uma peregrinação empreendida com o expresso propósito de uma consulta oracular. (tradução nossa)

A utilização do kif pelos marroquinos como um elemento particular de sua cultura alarga ainda mais os horizontes mágicos do seu imaginário. É na justificativa deste aspecto que Paul Bowles inicia Allal no trato com a mais pura magia. A combinação de acaso e espaçamento em que este tipo de “iniciação” ocorre na iminente desconstrução de Allal, dá-se ocasionalmente nas paragens desérticas do platô e do bosque de palmeiras que o definem, externa e internamente. O agente intermediário deste contato remete analogicamente a uma das figuras mais emblemáticas do imaginário cultural marroquino: um encantador de serpentes.

Bowles faz com que um caçador e adestrador de serpentes, para quem Allal oferece abrigo na sua simplória habitação, traga para dentro do seu mundo o elemento desestabilizador, o “mal penetrante”, que quase sempre está à espreita no jogo performativo dos efeitos provocados pela literatura de Bowles. Desta forma, embalado pela magia e emanações oraculares produzidas pelo kif, Bowles inicia o diálogo transubstancial entre Allal e a serpente.

A esta altura o kif havia tomado conta da mente de Allal. Jazia num puro estado de prazer, sentindo a cabeça da serpente apoiada na sua, sem pensar em nada exceto que ele e a cobra estavam juntos. As imagens que se formavam e desmanchavam por trás de suas pálpebras pareciam repelir as linhas que cobriam o dorso da cobra. De vez em quando numa agitação frenética, as formas se punham a girar num turbilhão, para depois tudo se estilhaçar em muitos fragmentos que logo vinham se converter em um enorme olho amarelo, cortado ao meio pela estreita faixa de uma pupila vertical, que latejava com uma pulsação própria. Depois o olho recuava, entre sombras deslizantes e raios de sol, até que apenas os desenhos da pele da cobra restassem, agitando-se com renovada insistência enquanto se fundiam e se separavam repetidas vezes. Por fim o olho retornou, e desta feita tão grande que não se viam as bordas, a pupila tão dilatada a ponto de criar uma abertura aparentemente larga o bastante para Allal entrar por ela. Ao examinar a escuridão do seu interior, Allal compreendeu que estava lentamente sendo impelido através da fenda. Estendeu as mãos para frente, com o intuito de tocar a superfície polida nos dois lados do olho, e ao fazê-lo sentiu-se puxado para dentro. Precipitou-se pela fresta e viu-se engolido pelas trevas. (BOWLES, 1994, p. 260)

O tom alucinatório e vertiginoso passa a conduzir a narrativa. Com a licença garantida pela escolha da natureza do tom mágico com que ele conduz a estória de Allal, Bowles se permite experimentar o mais radical processo de transubstanciação,

transferência, e trans-condição articulada na inversão extrema de uma possível troca de papéis, chegando ao ponto de adentrar fisicamente dentro do corpo físico do elemento “outro”, e experimentar as vicissitudes de uma diferente forma de ser e de olhar o mundo. A descrição alucinatória e mágica da entrada de Allal no corpo da serpente marca a extensão da liberdade e da propriedade com que Bowles se permite assumir o ponto de vista deste elemento “outro”. O ritmo vertiginoso da sucessão de imagens por ele criadas assemelha-se a um verdadeiro jorrar de lampejos imagéticos do subconsciente fluindo em profícua abundância, livres dos rigores estruturais do real e da razão consciente.

A descrição do despertar nas trevas remotas do elemento “outro” pelo qual Allal se vê tragado, define todo o empreendimento mágico envolvido na tessitura dos efeitos que brotam dos propósitos existenciais, multiculturais, e artísticos, que formam o grande elenco das desconstruções articuladas por Paul Bowles. O distanciamento máximo atingido no processo de transferência ocorrido entre Allal e a serpente demarca a maximização do espaçamento *outsider* e da elaboração das encruzilhadas formatadas pela arte de suas palavras.

Ao acordar, Allal sentia que havia retornado de algum lugar remoto. Abriu os olhos e viu, muito perto dele, o que parecia ser o flanco de uma enorme criatura, recoberta por um pelo áspero e duro. No ar, havia uma vibração repetida, como um trovão distante rolando nos confins do céu. Suspirou, ou supôs suspirar, pois sua respiração não fazia barulho. Depois moveu um pouco a cabeça, tentando ver por trás da massa de pêlos ao seu lado. Em seguida enxergou a orelha, entendeu que estava vendo, de fora, sua própria cabeça. Não esperava isso; contava que sua amiga se aproximasse e dividisse com ele seus pensamentos. Mas não se chocou a ponto de achar inteiramente estranho; limitou-se a dizer a si mesmo que agora via através dos olhos da serpente, e não de seus próprios olhos.

Compreendeu por que a serpente fora tão cautelosa com ele; visto daqui, o rapaz era uma criatura monstruosa, com todos aqueles pelos na cabeça e uma respiração que vibrava em seu interior como uma tempestade distante.

Ele se desenroscou e deslizou pelo chão a caminho do quarto. Havia uma rachadura na parede de barro larga o suficiente para ele passar. Uma vez lá fora, esticou-se ao máximo sobre a terra, na luz cristalina do luar, contemplando a estranha paisagem, em que sombras não eram sombras. (BOWLES, 1994, p. 261)

Em se tratando de Bowles, o ato extremo de iniciação nos mistérios do outro não é o bastante. Apenas a experimentação de uma iniciação não é suficiente, mas é preciso concretizá-la na provação de todo um processo de dolorosa definição. Um elemento fundamental que perpassa toda a obra de Bowles é a circunstância de não ser suficiente apenas o advento da experiência, mas sim, fazer dela uma entrega incondicional a um processo singular de reintegração aos domínios das forças do absoluto; despertando a assombrosa parcela de participação e diálogo com estas forças que residem no mais profundo de cada indivíduo. Na particularidade destas forças aninham-se todas as impressões, escolhas, sentimentos, quereres, horrores, que arremetem o indivíduo na articulação inconsciente dos seus sentidos. Adentrar nestes domínios movediços é arriscar-se a jamais encontrar o caminho de volta.

Bowles não poupa Allal desta provação. Ao fascínio que experimenta na licença transubstancial de sua total transferência sensorial para a perspectiva do universo da serpente, a ele será cobrado um preço por tal participação, e pelo seu oculto desejo de vingança que subjaz o seu projeto de transmutação. Mas para isso, ele tem de ser posto à prova no papel do elemento “outro” em que ele se transubstancia. E neste caso, ele será posto à prova na sua então assumida condição de serpente.

Então Allal disparou de volta para casa em linha reta, correndo em terreno descampado, de olhos alerta para as palmeiras enfileiradas a seu lado. O sol havia começado a subir e as pedras atiravam sombras azuladas e compridas. De repente surgiu um garoto vindo de trás de algumas palmeiras, viu a serpente, e abriu a boca e os olhos tomado pelo medo. Estava tão perto que Allal avançou direto sobre ele e picou-lhe a perna. O menino correu em desespero para o grupo dos homens na seguia. Allal correu na direção de sua casa, e só olhou para trás ao alcançar a fenda entre os tijolos de barro. Vários homens corriam atrás dele. (BOWLES, 1994, p. 262)

No corpo da serpente, incorporando toda a vicissitude original de seu instinto animal, Allal passa, inclusive, a correr todos os riscos e perigos que sua nova condição o reserva. Mas esta condição já pré-existia ao fato de sua mágica experimentação. Ela já existia antes da intrusão de sua presença. Allal é na verdade um intruso, assim como a própria serpente que se deixa transferir para o seu corpo humano. E sob a pele da serpente, ele vai ter de lidar com todas as adversidades da

sua natureza selvagem. Natureza esta, que configura a instintividade do seu emergir no espaço e no tempo que definem a sua presença no jogo transversal armado na encruzilhada de suas intenções, medos, fragilidades, e infinita coragem desafiadora. E, além disso, no caso da natureza particularizada da serpente, a fundamental presença do seu “mal original”: o seu veneno. Um elemento fecundado pela natureza na perspectiva de uma defesa contra os seus predadores, ou seja, como um “bem original” que a protege de um risco constante de aniquilação. No jogo duplo de sua natureza diferenciada, nunca se sabe se este veneno, assim como o seu propósito de defesa, vai levá-la à salvação ou à destruição.

Bowles, mais uma vez, determina o destino da personagem como resultado do seu diálogo com o elemento outro. O acaso não escolhe partido. Ele é regra comum para todos. Entre muitas de suas facetas, o acaso também pode ser o “veneno” de um momento destruidor, como uma ardilosa e abrupta manifestação do tempo indomável. O advento destas forças reversas, representado pelo encontro de Allal, enquanto no corpo da serpente, e o garoto que denuncia o perigo de sua presença, definirá no espaçamento e na temporalidade deste encontro, e na confrontação natural de suas diferentes naturezas, a provação que a serpente, ou Allal (que neste ponto já não mais importa quem é quem), estão destinados a passar.

Por determinação das intenções narrativas de Bowles, o grande efeito a ser atingido no seu efeito particular de “transformação das coisas” é fazer com que ambos os elementos venham enfrentar esta provação. A picada no garoto proclama a falha trágica que desencadeará a destruição de ambos. Já não sabemos se é Allal que falha na pele da serpente, ou se é a serpente que falha carregando Allal dentro de si. Seguindo a inevitabilidade de seu instinto, que nas duas proposições anteriores está refletida, a serpente reage. Na sua mais natural reação, na aflição do inesperado, e no pavor do massacre que lhe é iminente, ela pica o garoto. Ali é selado o seu destino, no mal que ela causa. Um mal que se pronunciou apenas para se utilizar dos benefícios de sua própria natureza selvagem, que garante a sua sobrevivência e afirma a sua presença no mundo.

A transferência de papéis chega ao extremo do surpreendente no confronto especular entre Allal, ainda no corpo da serpente, confrontado com a essencialidade

da própria serpente, ainda no corpo de Allal. O jogo múltiplo de inversabilidade instalado no girar de tais espelhos toma a proporção de um profuso caleidoscópio, cujas forças centrífugas e centrípetas da criação de suas imagens condensam as partes envolvidas em um único elemento. Daí a unidade conseguida por Bowles no seu manuseio com a permutabilidade de todas as coisas. Pessoas, animais, objetos, vestimentas, lugares, odores, sabores, superfícies, funduras, alturas, quedas; todo um agrupamento daquilo que se define na circunstância temporal de uma presença e vai se entrecruzando em um fluxo contínuo com todo um outro agrupamento de impressões, sentimentos, olhares, instintos, bondades, maldades, diálogos, vozes, e linguagens que configuram o abismo interior da natureza humana.

O despertar da serpente no corpo humano de Allal, que leremos a seguir, e o olhar de desespero de Allal no corpo da serpente frente ao “terror absoluto” no rosto do “outro” que é a figura concreta dele mesmo, vai determinar toda a força da insurreição libertária que será refletida na vingança final de Allal, e conseqüentemente, da serpente. A falha no reencontro, e a total falta de comunicação possível entre os pólos invertidos, irão sentenciar a destruição de ambos. Não lhes foi dado tempo para retomarem os seus papéis originais. Mais uma vez, através do acaso apresentado pelos golpes na porta e a entrada violadora dos homens na casa, Bowles faz com que, as personagens sejam sucumbidas pelo espaço da ação, pelo tempo que neste caso lhes falta, e pelo envolvimento do “outro”, e dos muitos “outros” que participam dos efeitos criados pelo escritor.

Rapidamente, atravessou a fenda e entrou no quarto. O corpo moreno ainda jazia estendido perto da porta. Mas não havia tempo, e Allal precisava de tempo para retornar ao corpo, esticar-se ao lado de sua cabeça e dizer:

- Vem cá.

Quando olhou para o corpo do outro lado da sala, ouviu baterem com força na porta. Ao primeiro golpe, o rapaz se pôs em pé, como se o esguicho de um chafariz tivesse sido ligado, e Allal viu com desespero a expressão de absoluto terror em seu rosto, e os olhos desprovidos de qualquer pensamento. O rapaz ficou arquejando, de punhos fechados. A porta se abriu e alguns homens espiaram em volta. Então, com um rugido, o rapaz baixou a cabeça e disparou porta afora. Um dos homens saiu no seu encaixo, mas perdeu o equilíbrio e caiu. Logo depois, todos eles se voltaram e puseram-se a correr por entre o bosque de palmeiras atrás do homem nu. (BOWLES, 1994, p. 262)

Os “outros”, os homens da aldeia que sempre perseguiram e caçoaram de Allal – o rapaz – com desdém e desprezo, continuam a persegui-lo em qualquer forma que ele possa assumir: homem ou animal, realidade ou encantamento, tanto faz. Allal e a “nova serpente” encantada, juntamente com a serpente e o “novo Allal” desencantado, são uma mesma vítima, cujos algozes estão sempre a postos para o abate. Quanto a isso podemos identificar o convergir de um paralelo de idéias no conto de Bowles: a insurreição quanto à exclusão e a indiferença que sofre Allal, o rapaz – a partir das pressuposições e preconceitos relacionados a suas origens –, dialogando com a pressuposição coletiva do mal que a serpente carrega na potencialidade de seu veneno. O animal não tem culpa de a Natureza ter-lhe dotado de uma das suas maravilhas naturais. Mas a serpente também é pré-julgada na pressuposição atribuída à idéia capital que a exclui e a relega à escuridão dos buracos por onde ela se esguia, se esconde, e desaparece; ou melhor, por onde ela se torna invisível. Quando ela arrisca se tornar visível e insurgida, poucas são as suas chances, por já estar previamente decidido o destino que lhe será reservado.

Nesta tarde, o mesmo grupo de homens voltou à casa a fim de dar a busca que pretendiam ter feito antes. Allal estava estirado no quarto, cochilando. Ao acordar, eles já haviam entrado. Virou-se e rastejou para a fenda na parede. Viu um homem à espera lá fora, com um porrete na mão. A raiva estivera sempre em seu coração; agora ela explodira. Como se seu corpo fosse um chicote, irrompeu na sala. Os homens mais próximos dele estavam de quatro, vasculhando o chão, e Allal teve a satisfação de enterrar suas presas em dois deles, antes de um terceiro decepar a sua cabeça com um machado. (BOWLES, 1994, p. 263)

O talento de Bowles conduz a estória de Allal a um dos desfechos mais eletrizantes e perturbadores de sua obra. A satisfação de Allal, da serpente, do leitor, e do escritor, no crivo fatal dos dentes da serpente nos algozes que se empenham em destruí-la, é um dos efeitos narrativos mais genuínos da literatura de Paul Bowles. Ele faz emergir das palavras dispostas no papel uma vingança que a todos redime. A cabeça cortada da serpente a martiriza heroicamente na bravura com que se lança na conclusão do seu termo, e no ato extremo e vingador do seu derradeiro esforço. Bowles deixa o leitor no grande silêncio que lhe é contumaz, mas com o rosto salpicado pelo sangue e pelo veneno redimido da serpente entrelaçada nas suas palavras sem margens e nas suas encruzilhadas implacáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos são os caminhos que levam a Paul Bowles. Aliás, caminhos estes, que se multiplicam, ao levarmos em conta o fato de haver na verdade não apenas um, mas sim, vários Paul Bowles coexistindo em uma única pessoa. Entre outros, encontramos o músico, compositor, ficcionista, contador de histórias, tradutor, antropólogo, colecionador, existencialista, surrealista, guru dos Beatniks, e até mesmo, perfumista. Cada uma destas suas *personas* determina um feixe de possibilidades e vias para estudá-lo enquanto sujeito criador.

Mesmo este trabalho tendo se ocupado em estudar apenas uma destas vertentes – a sua atividade como ficcionista –, muitas também eram as diferentes possibilidades de abordagem da sua obra literária. O recorte que fizemos de alguns aspectos da sua produção ficcional enquadrou-se numa linha de análise literária que se orientou pela tomada de alguns enfoques que dialogam com certas tendências de produção artística, e referenciais filosóficos e culturais como, por exemplo, *Existencialismo Americano* (Beatniks, negatividade americana, dissonância, crime, modernismo), *Tradição Maverick* (rebeldia, individualismo, vanguarda, Anti-Arte), *Gótico* e *Grotesco* (horror, abominação, violência, escuridão, morte), *Estudos Culturais* (expatriação, mobilidade, centro, margem, orientalismo, choque cultural, multiculturalismo), *Desconstrução* (diferenças, espelhos, transposições, transferências), e *Magia* (primitivismo, surrealismo, o onírico, o fantástico, o absurdo). Foi no entrelaçamento destes múltiplos fatores que procuramos situar a encruzilhada analítica que empreendemos sobre a literatura de Paul Bowles.

As considerações explanadas neste estudo – proponentes a articular pressupostos estéticos, filosóficos, e teórico-conceituais de uma *poética da errância* e uma *geografia da perda* empregados à literatura – propuseram, entre outros objetivos, alçar as bandeiras do reconhecimento e merecimento negligenciados às preciosidades artísticas ofertadas pelos múltiplos universos literários e culturais que se encontram à margem do cânone hegemônico da literatura ocidental, a fim de promover um diálogo multicultural calcado no respeito, na aceitação, na admiração, e na preservação da soberania e legitimidade de um sujeito criador universal, que se configura além de qualquer tipo de dogma ou subjugação étnica, social, política,

econômica, ou cultural, e que tenha a liberdade de se auto-elaborar a partir de seus valores particularizados e de suas próprias ações, experiências, vontades, perplexidades, e mesmo, horrores; sem perder de vista a perspectiva de cumplicidade intrínseca e mútua aceitabilidade entre o Eu e o Outro, através do diálogo aberto de suas múltiplas diferenças.

É desta maneira que assumimos o “confessar” – seguindo as orientações de George Bataille – da literatura de Paul Bowles: na intensidade extremada do seu múltiplo e abrangente olhar. Multiplicidade esta que, mesmo muitas vezes recorrendo a recursos extremos, não deixa de tentar abarcar sob a luz da igualdade e da pluralidade – tanto o que há de comum entre todos os homens, quanto as suas diferentes realidades, os seus diferentes mundos exteriores e interiores – em um todo inteiriço, no qual múltiplas originalidades possam convergir de forma democrática, legítima, e soberana. É nos entremeios deste seu jogo transversal, especular, e performativo, que a *hiper-moralidade representacional* detectada em sua literatura se arrisca a fazer brotar a mais ampla e plural variedade. Um advento multifacetário construído no abarcamento de inúmeras diferenças e no diálogo confrontado pela experimentação mesclada de seus múltiplos pontos de vista.

No misto diálogo destas confrontações, Bowles dilata um diapasão de incalculáveis identidades, e faz com que as suas vozes anunciem o tributo peculiar das originalidades de cada uma. Não apenas ao sabor do tempo germinal que a tudo desgasta e das suas intempéries erosivas que a tudo derruba, mas também ao sabor da jovialidade erotizante de suas vicissitudes, e no ardor da presença substancial com que elas se impõem ao tempo, e tentam lapidar na beleza ofuscante, no amor desesperado, e na esperança ilusória, o quinhão de magia e maravilha que este sonho absurdo e cruel o qual chamamos de existência, ainda consegue nos ofertar.

A instrumentalização da experiência artístico-literária de Paul Bowles utiliza o confronto e a incapacidade de comunicação entre diferentes culturas como se tocasse um instrumento musical cujas cordas são nervuras latentes da natureza humana. Como um verdadeiro maestro da sugestão e da apreensão, as suas personagens emergem de um universo de complexidades extremadas. Ele nos auto-revela através de cada uma de suas personagens na perspectiva, no drama, e nas

particularidades que representam. Ele nos desafia constantemente no manipular de peças do jogo performático do seu discurso literário. As imagens, suposições, e intentos que ele faz despertar com o assumir o olhar, o lugar, e o tempo do Outro em sua literatura, mostra que Bowles vai muito além da simples experimentação de um diferente ponto de vista.

Na sua obra, isto vem revestido de um crasso comprometimento transgressivo, como se empreendesse um ato extremo de querer violar, com suas palavras desviantes, uma série de barreiras intransponíveis, procurando apoderar-se do sem-limite das circunstâncias através da arte literária, e compartilhar as maravilhas e os horrores que elas carregam. Na cadência de suas palavras, entrecruzam-se diversificadas matizes de consideração e respeito, de ternura e carinho, de fascínio e perplexidade, de erotismo e malícia, de santidade e crueldade, de mal penetrante e bem libertário, de delação e alerta, de perigos e surpresas, de desertos e abismos, de sofreres e cantares; enfim, uma enorme contingência de fatores que promovem o reconhecimento de múltiplas singularidades da natureza humana, que compartilham da estupefação frente aos mistérios da existência, as armadilhas do acaso, e a certeza final da morte.

Assim como ele nos deixa ver através da voz de uma das suas personagens mais marcantes, Port Moresby, do romance *The Sheltering Sky* (O Céu que nos Protege), inclusive sendo a última fala da adaptação cinematográfica dirigida por Bernardo Bertolucci, narrada pelo próprio Bowles que está presente na cena final do filme.

A morte está sempre no caminho, porém o fato de nunca se saber quando ela chegará, parece amenizar o caráter finito da vida. É aquela precisão terrível que odiamos tanto. E como não sabemos, temos a tendência a encarar a vida como um poço inesgotável. Entretanto, tudo só acontece uma determinada quantidade de vezes e, na realidade, uma quantidade muito pequena. Quantas vezes mais lembrar-se-á de uma certa tarde em sua infância, alguma tarde que faz tão profundamente parte de seu ser que não conseguiria imaginar sua vida sem ela? Talvez quatro ou cinco vezes mais. Talvez nem isso. Quantas vezes mais você assistirá ao nascimento da lua cheia? Talvez vinte. E, no entanto, tudo parece sem-limite. (BOWLES, 1990, p. 220 – 221)

Uma das suas grandes contribuições ao patrimônio das produções do espírito humano vai de encontro a uma intensa e clamorosa necessidade de resgate e defesa de valores culturais e humanistas. A arquitetura mágica e ardilosa de suas palavras sorrateiras opera inconscientemente em favor disto. A sua literatura de certa forma beneficia estas lutas silenciosas. A abertura alcançada pelo poder de sua imaginação e de sua poética errante – diaspórica, outsider, mágica, “maldita” – comunga com uma série de rupturas, libertações, ousadias, irreverências, e de inúmeras transgressões, assim como, de tantos outros “*trans-*”: transfiguração, transsubstanciação, transformação, trans-condição, transparência, transposição, transcodificação, transcorrência, transferência, transponível, translúcido, transitado, trânsito, transe. No espiral destas *trans-essências*, tentamos girar os espelhos denunciadores do jogo das profusas permutações e unificações que Bowles consegue condensar nas suas encruzilhadas ficcionais.

Estas encruzilhadas, marcadas pelo traçado de sua narratividade expatriada, são construídas no ordenamento estilístico de uma gramática da desconstrução dotada de critérios próprios, em que as confrontações e metamorfoses entre o Eu e o Outro, o real e o mágico, o palpável e o onírico, o plausível e o absurdo, o silêncio e o deserto, são peças chaves na elaboração de suas tramas e de seus efeitos.

Para Bowles, sem fricção, choque, intrusão, perigo, sonho e assombro, simplesmente, não há literatura. As suas encruzilhadas refletem constantemente a carpintaria narrativa destes recursos desconstrucionistas, tendo sempre como foco principal a aproximação com o desconhecido, com o diferente; e com o inalcançável de si mesmo, do outro, e da própria existência. Nos domínios destes terrenos inexplorados do espírito humano e da própria criação artística, Bowles arrisca desempenhar o seu discurso de errância e perdição, dando-se a liberdade de fazer malabarismos com as suas palavras, de ordená-las e justificá-las ao seu bel prazer e intento; de dar-lhe as cores e os tons que melhor lhe aprouver; de com elas adentrar os tortuosos labirintos da mente, e juntamente com a sua imaginação e engenhosidade, fazer disto um construto artístico de natureza efervescente, vibrante; cheio de dissonâncias e reverberações discursivas; cheio de estupefação e ao mesmo tempo de negação; como entrevemos no discurso em primeira pessoa de uma de suas personagens, o protagonista do conto *If I Should Open My Mouth*, traduzido para português como “Se eu Abrir a Minha Boca”.

Há muito tempo decidi extrair da minha mente quaisquer subprodutos que ela pudesse fornecer. Eu fiz assim, ainda faço, e espero continuar a fazer. A única dificuldade é que tudo aquilo que consigo me apropriar somente chega a ser capturado após eu me envolver nas mais emaranhadas intrigas com minha mente, brincando de esconde-esconde com várias partes dela, me esgotando em criar disfarces com as quais a surpreenda, e em geral tendo um bocado de experiências desagradáveis. Como neste exato momento, esta mesma página. Um exemplo típico de uma ocasião na qual nenhuma idéia, por menor que seja, se apresenta no vasto horizonte interior. Encho páginas do meu caderno, minutos que eu deveria estar aproveitando para caminhar pela praia aspirando o ar do oceano, perco tempo rabiscando às pressas essas desculpas absurdas, inventando álibis para não viver. (BOWLES, 1995, p. 55)

Da nebulosidade de suas intersecções, as encruzilhadas multiculturais, existencialistas, e surrealistas da literatura de Paul Bowles vão revelando e denunciando os seus abismos e os seus desertos, as suas lacunas impreenchíveis; as suas faltas e os seus abandonos, as suas solidões e os seus desesperos; e ainda mais, a sua invisibilidade. No sem-margem das palavras de Bowles, todo este jogo de contingências é colocado à vista e exposto pelas ferramentas discursivas da errância, da perda, e do sem-limite; sempre conclamando a presença e a participação do outro neste jogo. Assim sendo, deixemos que as próprias palavras sem margens de sua literatura concluam o fim, e os termos, deste trabalho.

O sonho emergiu de seus mantos de névoa. Não completo, mas isso não importa. Eu o reconheci de imediato, quando apenas uma parte dele apareceu e eu estava aqui deitado no escuro, semi-adormecido. Relaxei e deixei que viessem mais coisas dele. Um sonho absurdo, ao que parecia, e mesmo assim poderoso o bastante para ter tingido com sua tristeza todos esses últimos dias. É quase impossível pôr no papel, pois nada acontece nele: resta em mim apenas a vaga impressão de estar solitário no parque, em alguma grande cidade. Solitário no sentido de que, embora a vida prossiga ao redor de mim, os laços que poderiam me vincular de algum modo a ela haviam sido cortados, de tal forma que me vejo tão sozinho quanto um espírito que retornasse do mundo dos mortos. O tráfego corre a certa distância de onde estou, recostado no chão, sob as árvores. O tempo, intemporal. Eu sei que há ruas cheias de gente por trás das árvores, mas nunca chegaria a tocar essas pessoas. Se abrisse a boca para gritar, não sairia som algum. Ou caso fechasse os braços em torno de uma das pessoas que de vez em quando passam pelo caminho ao meu lado, não teria qualquer resultado, uma vez que sou invisível... Esta terrível contradição é que se torna insuportável: estar lá e saber mesmo assim, que não estou lá, pois para estar, é preciso estar não apenas para si mesmo. É absolutamente imperativo que esteja também para os outros. (BOWLES, 1995, p.63)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *George Bataille: entrevista concedida a Pierre Dumayet*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-WiwNekNJGA>, 1958.

_____. *On Nietzsche*. Trad. Bruce Boone. Introd. Sylvère Lotringer. New York: Paragon House, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*. Trad. Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

_____. Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar A. *Poesia e Prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

_____. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG Editora, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. São Paulo: Editora Tempo Brasileiro, 1975.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido se Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Moisés e Ana Ioriatti. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

BORGES, Jorge L. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1986.

_____. *O Livro dos Seres Imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Editora Globo, 1989.

BOWLES, Paul F. *A Hundred Camels in the Courtyard*. San Francisco: City Lights, 1986.

_____. *A Missa do Galo*. Trad. José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

_____. *Chá nas Montanhas*. Trad. Rubens Figueiredo. Introd. Gore Vidal. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *O Céu Que Nos Protege*. Trad. Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. *Tantos Caminhos*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *Their Heads are Green and Their Hands are Blue*. Introd. Edmund White. New York: Harper Perennial, 2006.

_____. *Um Amigo do Mundo – contos reunidos*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BRETON, André. *Manifestos Surrealistas*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

CAMUS, Albert. *O Avesso e o Direito*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.

CAPOTE, Truman. *A Capote Reader*. London: Abacus, 1987.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. Trad. Alice Kyoko Miyashiro et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GIDE, André. *O Imoralista*. Trad. Theodomiro Tostes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Os Frutos da Terra*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Trad. Pedro Tamen. Introd. Jorge de Sena. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

LIMA, Luiz Costa. *O Fingidor e o Censor: no ancien regime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

_____. *O Redemunho do Horror*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

LOPARIC, Zeljko. *Heidegger*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

McEWAN, Ian. *The Comfort of Strangers*. London: Johnathan Cape, 1996.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

PAPAYANIS, Marilyn A. *Writing in the Margins: the ethics of expatriation from Lawrence to Ondaatje*. Washington: Vanderbilt, 2005.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Vislumbres da Índia*. Trad. Olga Savary. São Paulo: Mandarim. 1996.

POE, Edgar A. *Poesia e Prosa*. Introd. Charles Baudelaire. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

SAID, Edward. *Trabalho Intelectual e Crítica Social*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

SARTRE, Jean P. *O Existencialismo é um Humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. Disponível em: <http://www.ateismo.com.br/artigod/filosofia/oexistencialismoeum.html>, 1970.

_____. *Que é a Literatura?* São Paulo: Editora Ática. 1999.

SAWYER-LAUÇANNO, Christopher. *An Invisible Spectator*. New York: Grove Press, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WHITE, Edmund. The High Price of Solitude. In: BOWLES, Paul. *Their Heads are Green and Their Hands are Blue*. New York: Harper Perennial, 2006.