

NAS ASAS DO PAPEL, ENTRE DOBRAS: LIVRO, LEQUE, REVISTA

(Depoimento sobre a *Travessia* em seu quadragésimo número)

Ana Luiza Andrade

Universidade Federal de Santa Catarina

1. Cigarro e revista

Uma vez, (...), encontrei uma prostituta perfumadíssima que fumava entrefechando os olhos e estes ao mesmo tempo olhavam fixamente um homem que já estava sendo hipnotizado. Passei, imediatamente, para melhor compreender, a fumar de olhos entrefechados para o único homem ao alcance de minha visão intencionada. Mas o homem gordo que eu olhara estava mergulhado no *New York Times*. E meu perfume era discreto demais. Falhou tudo.¹

¹ Clarice Lispector, "Encarnação Involuntária" in *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1971, p. 168.

Depoimento:

Cinco longos anos de lutas na direção da *Travessia*, os números 26-36, sua mudança e sua atualização periódica

Hoje, o tempo de duração de leitura dos periódicos é o tempo de uma viagem de avião de meia hora a duas horas, ou até bem mais que isso dependendo das circunstâncias, do tempo de viagem, e das exigências de atenção de uma revista. Quando fumar era permitido no avião, a viagem podia durar um charuto, dois ou até três cigarros, ou, em termos de periódicos, um *New York Times*, uma *Veja*, uma *Cult* ou uma *Casa e Jardim* conforme a preferência. Assim como há revistas que pedem um olhar distraído, há também aquelas que exigem um olhar cúmplice. Os modos de ler resultam de uma disponibilidade leitora que tem mudado bastante, conforme o lugar e o tempo. Pois o caráter utilitário do tempo faz com que ou existam olhares para preencher o tempo, ou tempo para ser preenchido por olhares. Mas é fato consumado que, hoje, as preferências de um mercado de consumo por uma leitura que seduz e que distrai acabam ganhando longe da leitura que induz ao pensamento.

No presente depoimento sobre o meu trabalho de cinco anos na direção da revista de literatura da Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Santa Catarina, a *Travessia*, procuro corresponder ao convite que me foi proposto pela sua presente direção, dada a ocasião em que ela chega ao seu quadragésimo número. Daí eu procurar fazer, em seguida, uma tentativa de balanço deste período de direção relativamente ao anterior, desenvolvendo um ensaio a partir destas considerações.

Ter chegado ao quadragésimo número, para os que não acompanharam as agruras do percurso de *Travessia*, pode parecer um milagre e uma ocasião de comemoração. Certamente o esforço (o termo adequado seria "teimosia"?) dos que conseguiram chegar até aqui merece ser congratulado, principalmente tendo em vista o que discorrerei sobre as dificuldades próprias que enfrentei, e a

situação de abandono geral da revista por parte da instituição, que continua a mesma: o atraso da periodização da *Travessia* fala bem alto de suas dificuldades em atualizá-la, o que na ocasião em que deixei a revista, consegui fazer, *não sem muito esforço*. Dez números em cinco anos, dos quais os cinco últimos números foram, parodiando os feitos de Kubitchek em Brasília, cinco anos em cinco semanas. Como a comemoração às avessas de nossos quinhentos anos de colonização na América Latina, a primeira impressão que gostaria de deixar bem registrada aqui é a de que nestes cinco longos anos de árdua *travessia*, apesar da indiscutível satisfação de poder ver os números prontos com o melhor em revista literária que naquela ocasião me era possível levar a cabo em termos de conteúdo e de forma, é a de *ter rumado sempre e demasiado duramente contra a corrente*: verba exígua do departamento por falta de rubrica, falta de fundos do CNPq, falta de reconhecimento e descrédito tanto de gente distante quanto de gente muito próxima.

A estas formas injustas de descrédito acrescenta-se outra, que incide sobre a mudança de formato da revista, que de monográfica e de assuntos esparsos freqüentemente denominados de modo arbitrário como “miscelânea” (pois se agrupavam sem propósito definido) passa à sua forma mais atual, publicando assuntos candentes, da pauta do dia, procurando resgatar o debate de uma “tribuna comum”, no dizer de Machado de Assis, enquanto contemporâneo do início da indústria das folhas volantes culturalmente provocadoras. Proponho me deter nesta questão, e mais precisamente nos desdobramentos sobre livro, leque e revista que se seguem ao presente fragmento. Ao retomar a questão que gira ao redor do que hoje se pode resgatar em termos de revista (para depois se pensar especificamente em revista ou *forma* em literatura), recolho matéria para os pontos seguintes, partindo do que parece ter sido a origem de mal entendidos quanto à razão de mudança de enfoque da *Travessia* em relação à direção anterior. Não se trata aqui de uma justificativa tardia, porém se trata de uma constelação de questões relacionadas que articulei em forma de ensaio, a partir desta “origem incompreendida”.

Houve muitos questionamentos quanto a esta mudança de enfoque da *Travessia* que, de saída, foi entendida estritamente como uma mudança do campo literário para o campo cultural, caso em que não se adequaria ao título de *revista de literatura*. Evidentemente, esta impossibilidade de ler a mudança que de fato acontecia, demonstrava, por um lado, uma recusa a entendê-la, e por outro, denotava a falta de atualização de leituras não só sobre mas de revistas literárias. Estas, precisamente nesta época, começavam a reaparecer em maior número nas universidades e no mercado mais amplo, concentrando-se em especializações que diziam respeito a segmentos sociais e profissionais em termos de recepção (*para negros, para lésbicas, para gays, assim como para adeptos do rock'n'roll, para decoradores, para designers, etc.*), além das que já existiam sobre literatura de maneira geral. As primeiras (que tinham públicos específicos nos segmentos sociais e profissionais) com formatos gráficos novos, com um visual colorido e muito sofisticado, na sua maior parte cediam a uma nova demanda de mercado de consumo. Por outro lado ainda, a ignorância sobre a mudança que ocorria no formato da *Travessia* (o que ocorreu com óbvia resistência), não só seguia a ilusão promovida por esta lógica capitalista do mercado de consumo de revistas, como significava, de fato, a completa sujeição aos seus mecanismos, apagadores dos cortes responsáveis pela alienação em séries. Esta ignorância também dizia respeito às fases históricas politizadas e contestatórias

das revistas que se registravam em relação às mudanças no campo literário tanto no Brasil quanto no resto do mundo: entre suas fases mais interessantes estariam as das revistas surrealistas, as anarquistas, as revistas, enfim, imbuídas do espírito moderno debatedor de que falavam Hugo e Machado de Assis em seu pioneirismo das idéias democratizantes nos inícios da imprensa de distribuição em larga escala.

As revistas do início do século XX, pertencentes a uma fase modernista da literatura como as brasileiras *Antropofagia*, *Pau Brasil*, *Verde-Amarelo*, para mencionar só três, e muitas outras, nas décadas que se seguiriam, anteriores à da periodização mais padronizada e consumista que se implanta com a “globalização” das editoras (iniciada, evidentemente, com mais afinco durante a ditadura militar), tinham posturas ideológicas precisas, linhas temáticas ou questões a serem debatidas, ao contrário das que resultariam, com as finalizações utilitárias do acirramento do mercado de consumo editorial, nos números mencionados em segmentadas séries (até mesmo acadêmicas) para exclusivo atendimento da demanda consumidora dos correspondentes segmentos sociais, raciais, étnicos, sexuais, profissionais. Justamente ao segmentá-los, alienando-os uns dos outros, diluem as questões críticas originárias responsáveis por tal fragmentação, e, como consequência disso, as revistas literárias, sem conseguir encaixar-se nessas seções, pois avessas à ação do mercado, versam evidentemente sobre as *relações entre elas e ao que dá origem à fragmentação*. Mesmo assim, acabam por sucumbir à sua armadilha consumista, ao publicar *artigos-mercadoria*, fechados em si e sem ligações uns com os outros. Por isso, as miscelâneas de artigos fragmentários da *Travessia*, características do período anterior, se faziam em razão direta da falta de clareza da direção quanto ao potencial crítico de uma revista literária.

Evidentemente, este quadro adverso agravado, em sua micropolítica universitária, refletia um quadro maior de políticas econômicas adversas, por parte do governo, que diminuía as verbas das universidades públicas para dá-las às privadas e com isso pressionava para que gradualmente se privatizasse a universidade, colocando a educação à venda, quadro que hoje tem piorado bastante em intensidade. Esta que deveria ser a questão maior em pauta, acaba perdendo sua pertinência, *enquanto a ordem do governo é seguida à risca como um incentivo aos professores dando eco às suas vaidades autorais*: em sua micropolítica, dirigem periódicos universitários que se conformam às estratégias mercadológicas das políticas econômicas governamentais em seu objetivo principal de implantar formas de lucro mais eficientes através dos desmembramentos, ou seja, da alienação política de seus membros. A recente aprovação oficial do atrelamento das pesquisas universitárias às empresas foi um passo incontestável nesta direção, numa bem sucedida política do governo para obter lucros através da educação. A pedagogia por trás de revistas que vendem seus artigos como mercadorias isoladas umas das outras, causando o efeito de colchas de retalhos em liquidação, vai, inclusive, de encontro ao que se promove, hoje, nas agências institucionais acadêmicas: se sua *maior* preocupação é *gerar novas formas de lucro*, a sua *menor* preocupação seria precisamente a de *gerar pensamento crítico em relação a estas formas*. A valorização à pesquisa pelas disciplinas da área das humanidades, geradoras de um pensamento crítico cultural contrário à lógica capitalista às quais temos nos submetido, *não é* prioridade no momento histórico que vive o Brasil. Muitos percebem isto, mas ao invés de exercerem pressão contrária, tentam driblar o sistema, e *acabam caindo den-*

² Jacques Derrida, *O Olho da Universidade*, introd. de Michel Peterson, trad. Ricardo Iuri Canko e Ignacio Antonio Neis, São Paulo: Estação Liberdade, 1999, p. 143. Daí a necessidade, segundo Derrida, de uma pesquisa sobre a não-aprovação dos estudos pelas agências legitimadoras de pesquisa.

³ Jacques Derrida, *O Olho da Universidade*, p. 138.

⁴ Jacques Derrida, *O Olho da Universidade*, p. 148.

tro dele, pois não é possível driblá-lo, seria necessário expor seus equívocos. Vivemos em um tempo em que não existe mais censura por não haver mais necessidade dela: basta limitar os meios para conseguir os suportes da produção.² Não há clareza política que se mostre nos discursos institucionais quanto aos resultados que se possa esperar de uma educação que se vende, para um país como o nosso, terceiro em desigualdade social no mundo, onde privatizar a educação seria fato ecológico de conseqüências catastróficas pois, destituindo-nos de autonomia de pensamento, nos colocaria como novos escravos da globalização: profissionais da indústria globalizada, sem qualquer poder criativo ou decisório, sem falar no memorativo (pois o apagamento da memória histórica já é trabalho anestésico eficiente iniciado há bastante tempo).

Quando Derrida coloca que a razão é a origem impensada da universidade – “um fundamento cujo próprio fundamento permanece invisível e impensado”³ – especialmente quando na França o debate gira em torno de “finalização” de pesquisa (pesquisa organizada tendo em vista sua utilização) e pesquisa “fundamental” (exercício desinteressado da razão), volta à dissociação, feita por Heidegger, do princípio da razão, da própria idéia de técnica no regime de sua modernidade. Lembra Derrida que Kant queria definir os fins essenciais e nobres da razão que ensejam uma filosofia fundamental e os fins acidentais, ou empíricos, cujo sistema só se pode organizar de acordo com esquemas e necessidades técnicas, para concluir que “Hoje, na finalização da pesquisa, (...) já é impossível distinguir estas finalidades.” Isto para mostrar que as finalidades são também militares, e inclusive utilizam-se da filosofia para servir (mesmo em sua inutilidade) aos fins da guerra. O apelo à responsabilidade, por parte deste discurso de Derrida, se faz no sentido de chamar a ela aqueles que “jamais procuraram compreender a história e a normatividade própria de sua instituição, a deontologia de sua profissão”. Procura, assim, definir “a necessidade de uma nova formação que preparará para novas análises a fim de avaliar essas finalidades e escolher, quando possível, entre todas elas.”⁴

É fácil ver hoje como os números imediatamente anteriores aos que dirigi, da *Travessia*, acabavam conseqüentemente se pautando por *quantidade* de artigos ou obras de autores divulgadas e criticadas arbitrariamente, ou seja, sem uma pesquisa que questionasse a base de sua razão para fundamentar tais ou quais escolhas, que se viam inclusive (des)orientadas por cederem a um apagamento da memória que minava por um lado, e por outro se voltavam às falsas inovações do mercado. Daí também a insistência ultrapassada sobre os números monográficos, as capitalizações sobre o nome do autor que era o caminho mais seguro e mais fácil. Isto desvalorizava, por um lado, a leitura de inéditos que viessem a ser publicados na revista, e por outro, as resenhas e os artigos críticos dos colaboradores (alguns deles, por sinal, muito bons) que, uma vez nela publicados, acabavam entrando na mesma mistura *forjava uma postura democrática ao igualar todos os artigos e todos os colaboradores na vala comum das mercadorias, os melhores sendo prejudicados por terem, obviamente, seus artigos padronizados pelo modelo dos piores, ou seja, ao serem nivelados por baixo.*

No primeiro número que dirigi, o 26, que por falta de experiência, não saiu graficamente satisfatório, havia uma intenção clara de inserção literária no debate cultural: *Litera(cultura)*. Nos números seguintes, a partir dos 26 e 27 – este último, apesar de ainda monográfico, pois centrava-se em Nelson Rodrigues, buscava a multiplicidade na estética cultural do dramaturgo, enfocando o te-

atro, as crônicas, o erotismo folhetinesco e as relações com a indústria cultural em sua obra – procurava-se enfocar questões culturais mais atuais em debate, que poderiam, inclusive, durar vários números da revista, caso esta se dispusesse a publicá-los (as provocações dos números 27 ao 36 estavam em cada número para aqueles que se decidissem a tomar a peito um debate) à moda mais interessante das revistas cuja vida é, por excelência, o debate. No entanto o fogo do debate não foi acendido, e não aconteceu, mais por causa daqueles que *teimavam em não querer ver* o mérito destes números, e que ao invés de admitir em toda a honestidade intelectual, este simples fato, mantinham-se teimosamente fiéis à sua “falta de entendimento” do significado desta mudança no formato da revista, justamente para *certificar-se de que o mesmo não tivesse* a possibilidade de acontecer, o que, evidentemente, impedia a boa divulgação e tirava qualquer apoio possível ao seu desenvolvimento. Procurava-se, ao contrário, igualar a *Travessia*, revista da pós-graduação, à revista da graduação, *apagando-lhes a diferença*, tanto a de nível de qualidade, quanto a de aspiração ao debate.

Considero o número 33 (*A Estética do Fragmento*) o 34/35 (*Constelações*) e os dois números sobre o canibalismo (36: *Gastronomia e Antropofagia*, e 37: *Canibalismo e Diferença*) ilustrativos bem sucedidos da revista, no período aqui enfocado. O primeiro comenta justa e criticamente a estética fragmentária dos periódicos, sendo muito apropriadamente encabeçada pela tradução do ensaio de Susan Buck-Morss “Estética e Anestésica: o ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado”, seguido por uma série de fragmentos dobrados de escritores sobre escritores e de leituras comemorativas de textos de Machado de Assis, Lucio Cardoso e Osman Lins. O número 34/35 segue a orientação fragmentária do número 33. As *Travessias* sobre o canibalismo coincidiram com a XXIV Bienal de São Paulo, e aproveitaram excelentes fragmentos publicados do catálogo organizado pelo seu curador, Paulo Herkenhorf, *Antropofagia e Histórias de Canibalismo* (1998), do qual o número 37 se nutre muito apropriadamente, além de conter fragmentos teóricos importantes. O número 36, em homenagem a Câmara Cascudo, cujo material de pesquisa, guardado por mais tempo, selecionava vários fragmentos preciosos dentro de um tópico bem negligenciado, como tem sido a tradição estética alimentar e o paladar, de modo geral, e a culinária brasileira em especial, de um livro pouco consultado do mestre Cascudo, além de trazer um inédito de Clarice Lispector em suas “políticas indigestas”, e outros artigos críticos significantes para o assunto colocado.

A bem dizer, o formato exterior da revista continuava o mesmo, pois, por falta de verba, não nos era permitido mudar mais literalmente a cara da revista, quanto ao tamanho, às cores impressas, à grafia ou à qualidade do papel. Contra este outro tipo de possível quebra de padronização, a editora da Universidade Federal de Santa Catarina mantinha parâmetros rígidos, esforçando-se em equipará-la às outras revistas da universidade. Só nos era permitido mudar o conteúdo, e quanto a isto fizemos realmente o que pudemos, e coloco o pronome no plural pois na maior parte dos casos pude contar com a interlocução de idéias e com apoio, em relação à pesquisa, do Prof. Dr. Raul Antelo e com o trabalho de digitação e de diagramação dos estudantes do Núcleo de Estudos Literários e Culturais, que começava então a funcionar como núcleo, ligado à catalogação de revistas literárias e culturais.

No entanto, quanto a tudo o mais, era o abandono completo. Quanto a tudo o mais, no sentido de divulgação, de trocas com

⁵ Stephane Mallarmé, *Poésies*, Maxi Poche classiques français, Paris: Booking International, 1995. Consultar o artigo de Manuel Bandeira sobre este poema, em “O centenário de Stéphane Mallarmé”, in *Poesia e Prosa, OC II*, Introd. Geral de Sérgio Buarque de Holanda, Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 1216. Agradeço as traduções de algumas de minhas citações em francês feitas por Daniel Felix, ao longo deste texto.

⁶ Consultar sobre uma crítica das opiniões de Machado de Assis sobre o jornalismo, em seu ensaio “O jornal e o livro”, Ana Luiza Andrade, *Transportes pelo Olhar de Machado de Assis, passagens entre o livro e o jornal*, Grifos: Chapecó, SC, 1999. Consultar, sobre a reprodutibilidade técnica, o famoso ensaio de Walter Benjamin in *Walter Benjamin, Magia e Técnica, Obras Escolhidas I*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, pref. Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Brasiliense, 1994.

bibliotecas, de correspondência, com leitores ou com conselheiros, ou mesmo quanto à administração das assinaturas que ficava sempre a cargo da Editora da UFSC (o que me alienava o controle da interlocução principal que seria saber sobre sua recepção, e do número real destas, tratando-se de recepção mais imediata da revista). Todas estas tarefas administrativas, evidentemente, deixaram a desejar de minha parte, e eu admito isso, pois, além de tudo era-me impossível continuar a lecionar, preparar aulas, para a graduação e para a pós-graduação, e exercer todos estes encargos relacionados à revista ao mesmo tempo e praticamente só. E sem ganhar um centavo a mais por quaisquer pesquisa de revista, por quaisquer inéditos publicados, por qualquer mérito possível que fosse a ela relacionado. Talvez a palavra clandestinidade fosse adequada para o que eu fazia, pois quando fui diretora da *Travessia* o tempo dedicado à revista não era sequer reconhecido como um tempo legítimo pela instituição. Para não falar em qualquer reconhecimento dos colegas; abro uma enorme exceção para um conselheiro de muito longe, que sempre escrevia ao receber a *Travessia*, e a quem aqui expressei publicamente minha gratidão por este apoio: o professor Pierre Rivas... Mas o isolamento ainda era pouco. Para além de todos os impedimentos mencionados, a revista era constantemente ameaçada, de fato, de extermínio definitivo, da parte da editora, por falta de assinaturas...

Parece-me que ainda é.

2. A via dupla das asas: o manuscrito e a imprensa

O revêuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.⁵

Para se entender melhor o periodismo em geral é necessário voltar à sua origem: o livro. A significação do livro modifica-se com a indústria cultural, principalmente com o aparecimento do jornal e os avanços técnicos da imprensa de larga escala, rápida divulgação e consumo. Desde Mallarmé, a preocupação em cultivar o livro como arquitetura de expressão literária monumental cresce, da parte de alguns escritores, precisamente diante dos progressos técnicos que começam a se fazer sentir cada vez mais como uma ameaça a seu desaparecimento. Pois os escritores sensibilizam-se aos modos conflituosos de produção entre o manuscrito e a imprensa, o que os afeta diretamente. No entanto Machado de Assis, à feição de Victor Hugo, o grande entusiasta da imprensa, que a via como distribuidora do “pão eucarístico” do povo, participa também do entusiasmo que causa o aperfeiçoamento das técnicas de reprodutibilidade.⁶ Em seu “O Jornal e o Livro” e em “A reforma pelo jornal” o ensaísta Machado de Assis reconhece o monumental valor da tradição cultural do livro, como arquitetura – usando a expressão “catedral do pensamento”, também de Hugo – porém não se furta aos elogios ao jornal, que chega, como ele muito lucidamente observa, com a industrialização do próprio dinheiro, como um modo de trocar dentro de uma economia capitalista de créditos em relação à nova categoria empresária da imprensa. Machado reconhece no jornal, inclusive, “a grande monetarização da idéia”. Se a forma arbitrária deste novo tipo de negócio vai ser criticada

em outros de seus escritos, o jornal tem a grande vantagem, para o escritor, de promover o fogo da discussão, ao debater pontos de vista diferentes de uma "tribuna comum", o que é "propriedade do espírito moderno":

Mas restabeleçamos a questão. A humanidade perdia a arquitetura, mas ganhava a imprensa; perdia o edifício, mas ganhava o livro. O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum, aberta 'a família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal.⁷

Se, por um lado mais aparente, Machado adere ao progressismo da sua época, creditando ao jornal seu potencial transformador das desigualdades sociais, mesmo como instrumento capitalista; por outro lado menos empolgado e mais denunciador, em várias crônicas, contos e romances, ele se torna um crítico cultural magistral dos falsos mecanismos capitalistas de progresso. Primeiro escritor e cronista brasileiro a produzir na mão dupla da manufatura (ao escrever o manuscrito) e da imprensa industrial, como jornalista, e portanto por modos conflitivos em relação a valor e a tempo de produção, para citar apenas duas diferenças importantes, fica em Machado clara a discrepância entre a economia capitalista pautada pelo crédito de confiança mútua, e a paradoxal falta de ética na prática de venda lucrativa. Ele representa ficcionalmente o logro do lucro, e registra, mais clara e definitivamente em suas crônicas, troco miúdo de seus escritos, o sistema falsificador da mais valia, o embuste por detrás do ato de consumo.⁸ Assim como na *Falsa Moeda* de Baudelaire, ele subverte as trocas capitalistas pelas ficcionais. Ao vender a sua moeda falsa como ficção, a faz passar por verdadeira. Em outras palavras, o valor da troca, por arbitrário, torna-se mais falso do que a ficção, e esta, ao alertar sobre a falsidade daquele, mais verdadeira.

Mallarmé refere-se a esta verdade mágica coincidente à ficção referida por Baudelaire como moeda falsa, poeticamente, como um voo de pássaro que dá asas à imaginação, o que se configura no papel desdobrado do livro como objeto alado, e daí a sua comparação:

Jusqu'au format oiseux: et vainement concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt a s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contient un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli.⁹

Ora, é destas múltiplas voltas imaginativas por convolutas espiraladas, e do silêncio literário que se amplia das folhas volantes de suas páginas, qual o espírito que se solta e voa de uma ou outra delas, que Mallarmé extrai a metonímia deslocada na metafórica asa desgarrada de um pássaro. Estas asas passam a ser resíduos de um gesto sedutor cujo enlevo mimético evoca toda a arte de sedução do próprio folhear do livro: o ato de leitura. Se por um lado esta "escritura alada"¹⁰ do folhear contemplativo do livro se interioriza ao culto ritualístico do ato de leitura enquanto gesto habitual exterior, com a chegada da imprensa jornalística, por ou-

⁷ Machado de Assis, "O Jornal e o Livro", primeira publicação em *O Correio Mercantil* (10 e 12 de janeiro de 1859), em nota de Afrânio Coutinho (org.), *Obras Completas*, vol. III, São Paulo: Nova Aguilar, 1992.

⁸ Também em Ana Luiza Andrade, *Transportes pelo Olhar de Machado de Assis*, consultar o fragmento intitulado "Idéia, Pai, Capital (do lucro ao logro)" na utilização da leitura da ficção como falsa moeda, do livro de Jacques Derrida *Dar (el tiempo: La moneda Falsa*. Trad. Cristina de Peretti, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Ibérica, 1995.

⁹ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Maxi Poche classiques français, Paris: Biling International, 1995, p. 213: "Pássaros até à silhueta: e em vão conduz de modo extraordinário, como um voo traído, entretanto pronto para se alçar, intervenção ao dobramento ou ritmo, causa inicial cuja folha fechada guarda um segredo, nela o silêncio assiste, signos preciosos e evocatórios sucedem ao espírito e a tudo literalmente abolido."

¹⁰ Expressão de Mallarmé, registrada por Derrida em *La Dissémination*, p. 308, nota de rodapé (62) sobre a qual apresenta lista variada de "asas" em suas diversas séries metafóricas como as "penas" ou as "plumas" ou ainda as "canetas de asa", etc, na poesia de Mallarmé. Aí também se lê que no espelhamento do livro, da asa de pássaro e da cama, o espaço íntimo se anula à força da intimidade e não há mais distância entre o "eu" e sua imagem (p. 308).

¹¹ Consultar a respeito da frivolidade na economia dos signos e do discurso: Jacques Derrida, *L'Archéologie du Frivole*, Paris: Galilée, 1990.

¹² Vincent Kaufmann, *Le livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)* Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

¹³ Jacques Derrida, *Dar (el) tiempo*, p. 35.

tro lado, existe a franca ameaça de sua queda em desuso. É por este lado do olhar superficial, atento ao lado de fora, ou ao lado público de “tribuna comum” e coletiva, desencadeado pelas indústrias de comunicação tais como a imprensa, que erotismos anteriormente ligados a um limiar entre “dentro” e “fora”, como aquele que conserva um célebre “mistério não revelado de Conceição” em “Missa do Galo”, se revelam agora através de um ato aparentemente sedutor, superficial e frívolo¹¹ como o da arte de abanar-se com o leque, este objeto que foi instrumento e linguagem erótica representativa da passagem da privacidade doméstica à saída à corte, e em seguida, às ruas, das mulheres.

Esta asa de papel cujo poder de interlocução excedia o de “meras páginas literárias”, transforma o resíduo fragmentário de onde se origina, na composição sintética de suas partes montadas, onde a figura pintada de uma flor emudece, ao tocar os lábios, a sua portadora. Vincent Kaufmann observa, sobre Mallarmé, que a oposição entre uma obra circunstancial e o livro absoluto é trazida à baila pelo escritor, mas ela pode até acabar por não se justificar, ao reconhecer um estatuto irredutivelmente virtual para o livro que se inclina a reabilitar o circunstancial. Kaufmann coloca o cartão de visitas, para Mallarmé, como o corpo-condutor de uma circulação simbólica dentro da qual ele se encontra, muito freqüentemente, como intermediário, pois enquanto cartões de visita, vazios de outro conteúdo além de significar uma lembrança, representam a variante mais transparente de um dispositivo de endereçamento reencontrado sob as formas mais complexas, dentro das *Poesias* e também dentro dos “*Poemas Críticos*”. *Loisirs de la Poste* constitui um exemplo de uma equação irônica entre escrever e endereçar-se. A circunstância é suprimento de reserva do livro que se deve publicar mesmo fragmentariamente. Mallarmé não favorece um regime privado de escritura. A circunstância será, em resumo, o gênero que se subtrai a um livro impossível ou ausente, com respeito a uma lógica paradoxal, ou seja, tanto da parte do autor como do leitor.¹²

3. Elo e dom: entre os poemas-que-se-endereçam e os poemas-oferenda

La verdad del don equivale al no-don o a la no-verdad del don. Esta proposición es un desafío evidente para el sentido muy singular, el vínculo sin vínculo, sin *bind*, sin *bond*, sin obligación o atadura, nos recuerda Mauss; pero, por otra parte, no hay don que no deba desvincularse de la obligación, de la deuda, del contrato, del intercambio, por lo tanto, del *bind*.¹³

Outros aspectos da função simbólica dos “versos de circunstância” de Mallarmé passam ao primeiro plano com os poemas *Eventails*, os *Dons de fruits glacés*, as *Offerendes*, etc, não só porque cada objeto representa a “prova” do poema que o acolhe, mas porque esta também, em cada caso representa um “dom”, o que confere, como se sabe depois de Mauss, um valor eminentemente simbólico. Os poemas explicitam as razões da oferta, dando-as como regra e sentido, e se apropriam assim de certo modo da chave da ligação instituída pelo dom. O elo ou ligação será então o assunto do poema e não o objeto que ele apóia. O poema se integra ao gesto simbólico do qual ele parecia antes não ser mais que o comentário, como se ele se tornasse reflexivamente seu próprio comentário:

A Mlle. Geneviève Mallarmé

Là-bas de quelque vaste aurore
Pour que son vol revienne vers
Ta petite main qui s'ignore
J'ai marqué cette aile d'un vers.

A une dame polonaise

L'an nouveau qui vous caressa
Toujours la même dans rature
Apporte aussi ce fruit et sa
Monotone littérature.¹⁴

Assim, Kaufmann nos explica sobre o endereçamento em Mallarmé: no primeiro poema a preposição “vers” ou “em direção a”, no lugar da rima, se entende como aposição a “vôo”, o que pode sugerir a temática do vôo do leque pelo poema que acaba de torná-lo parasita, ou ainda, a idéia de uma volta do leque sob a forma de verso. Kaufmann define o dom como um “cavalo de Tróia do verso ao qual serve de suporte”. Conforme às leis da troca, ele supõe um outro dom em retorno, tratando-se aqui de um contrato antes imposto ao donatário-destinatário colocado na obrigação de restituir a um nível completamente outro. Seria preciso seguir todas as virtualidades de “s'ignore” que deixa entender toda a problemática da assinatura e do valor (“signe-or”), interventores, de uma certa maneira, à questão do destinatário do dom. O dom aparece assim quase anulado pelo poema, que literalmente o dobra e o coloca em seu lugar, fazendo do objeto dado o espelho (e a garantia) do gesto simbólico envolvido pelo escrito.¹⁵

A ce papier fol et sa
Morose littérature
Pardonne s'il caressa
Tont front vierge de rature.¹⁶

Os textos de circunstância permitem ao leitor fazer a economia de sua própria implicação em um gesto endereçado dado. O objeto perdido que se transmite pelo poema que sempre se reconcilia com o poema de amor, se materializa, caso de todos os poemas-oferdas que consistem precisamente na desapareição do objeto que lhes serve de apoio, para fazer lucrar uma relação pura. Todas estas oferendas, é preciso lembrar, se dirigem a mulheres, colocando em jogo os objetos íntimos ligados ao corpo (leques, lenços, frutas carameladas, espelhos, etc) predestinados ao desaparecimento pela matéria de que são feitos, elo atrás do qual estes objetos se permitem significar. Os “Jogos Onomásticos” de Bandeira se aproximam bastante destes versos (aos quais Bandeira chama de “poemas de circunstância”¹⁷) endereçados a mulheres, de Mallarmé. Neles, o poeta brinca com os nomes qual objetos a quem se endereçam os seus versos. Por exemplo, no poema *Teu Nome* a interlocução do *poema-que-se-endereça* propõe-se chamamento mais forte que a poética voz das sereias, ou no poema dedicado a *Marisa*, onde o próprio título, coincidente ao nome da endereçada, é dom da brisa, do mar:

¹⁴ Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses Adresses*, p. 34.

¹⁵ Vincent Kaufmann, *Le livre et ses adresses*, p. 37.

¹⁶ Vincent Kaufmann, *Le livre et ses adresses*, p. 35.

¹⁷ Manuel Bandeira em *Advertência* à sétima antologia de seus poemas, acrescenta a eles a inclusão de “poemas de circunstância, constantes do livro *Mafuá do Malungo*, e traduções [que fiz de poetas estrangeiros,] tiradas do livro *Poemas Traduzidos*”. In Manuel Bandeira, *Antologia Poética*, Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961, p. 6.

¹⁸ Stéphane Mallarmé, "Quant au livre", *Poésies*, Maxi Poche classiques français, Paris: Booking International, 1995, p. 206: "Para o extremo-orient, a Espanha e deliciosos iletrados, o leque a diferença próxima que esta outra asa de papel mais viva: infinitamente e breve em sua dobradura, esconde parcialmente a face para trazer aos lábios uma flor muda pintada como a palavra próxima intacta e nula do devaneio pelos batimentos."

¹⁹ Stéphane Mallarmé, "Quant au livre", *Poésies*, Maxi Poche classiques français, Paris: Booking International, 1995, p. 206 (dois parágrafos depois da citação anterior): "O volume, refiro-me aos contos ou ao gênero, procede ao inverso: contraditoriamente ele evita o tédio dado por um encontro contínuo com o outro e multiplica o cuidado que somente nós o encontramos frente a frente ou próximo a nós mesmos: atentos ao perigo dobrado."

Teu Nome

Teu nome, voz das sereias,
Teu nome, o meu pensamento,
Escrevi-o nas areias,
Na água, -escrevi-o no vento.

Marisa

Muitas vezes à beira-mar
Sopra um fresco alento de brisa,
Que vem do largo a suspirar...
Assim é o teu nome, Marisa -,
Que principia igual ao mar
E acaba mais suave que brisa.

Enquanto Bandeira faz soprar a brisa no registro de seus poemas de circunstância, apagando-os ao seu sabor efêmero, Mallarmé destaca o leque em seu abano provocador, já que a relação interlocutória de seu gesto, intermediária entre a do objeto de arte e o objeto de comunicação, o faz falar sedutoramente, ao apontar justamente para o circunstancial da antiga função do folhear o livro. O leque, hoje objeto abandonado ou fora-de-uso, vem à lembrança como um pano de fundo de que se utiliza Mallarmé para suas analogias com o livro, porém seu uso cultural, apesar de descontextualizado de sua origem oriental, era freqüente nos tempos de Mallarmé. Se o ato solitário de leitura do livro na virada de suas páginas lembra os golpes rápidos e leves desta singular asa de papel, já o ritmo de suas batidas corta os altos vãos literários pela aproximação comunicativa de quem traz o leque em sua mão. Do ato de fragmentação de leitura passa-se ao ato fragmentário do gesto: não há mais a atividade contemplativa e exclusiva do livro. O leque aproxima a distância de sua, agora ilusória, origem oriental, para se comunicar à moda ocidentalizada, com os seus próximos:

Ce que pour l'extrême-orient, L'Espagne et de délicieux illetrés, l'éventail à la différence près que cette autre aile de papier plus vive : infiniment et sommaire en son déploiement, cache le site pour rapporter contre les lèvres une muette fleur peinte comme le mot intact et nul de la songerie par les battements approché.¹⁸

4. A obra, entre poesia e prosa, livro e leque

Le volume, je désigne celui de récits ou le genre, procède à l'inverse: contradictoirement il évite la lassitude donnée par une fréquentation directe d'autrui et multiplie le soin qu'on ne se trouve vis-à-vis ou près de soi-même: attentif a danger double.¹⁹

Blanchot resgata o Mallarmé das dobras entre o jornal e o livro no seu anseio ao puro movimento das relações. A volta cultural às exigências literárias das relações desenvolvidas no livro, ao qual se incorpora o triunfo dos versos de circunstância, cujas asas expressas na metáfora da multiplicidade de "pássaro numeroso" originário em Mallarmé, já parte da ameaça mais próxima de um possível "desaparecimento da literatura" e se acirra com o que ainda se escondia como pano de fundo histórico: a comunicação de massa,

com o crescimento da indústria midiática, em específico o aparecimento da televisão. O livro se faz lugar de negação desta tela visual de um só plano, que tal como o leque corta a sua profundidade calculada no encolhimento superficial de suas dobras. Ao contrário: ao escapar do ato circunstancial e casuístico, o livro transforma as coisas ao abri-las ao seu ritmo silencioso e à sua ausência:

Le livre qui est le Livre est un livre parmi d'autres. C'est un livre nombreux qui se multiplie comme en lui-même par un mouvement qui lui est propre et où la diversité, selon des profondeurs différents, de l'espace où il se développe, s'accomplit nécessairement. Le livre nécessaire est soustrait au hasard. Echappant au hasard par sa structure et sa délimitation, il accomplit l'essence du langage qui use les choses en les transformant en leur absence et en ouvrant cette absence au devenir rythmique qui est le mouvement pur des relations.²⁰

A dimensão de puro devir do livro se imagina ao se desdobram as asas poéticas de Blanchot às próprias asas de papel de suas folhas. Para Blanchot o livro se faz puro como um último desejo

no pressentimento de sua morte próxima, o que se dá bem concretamente com o advento da comunicação de massa. Por isso torna-se o livro mais livre, como se ele mesmo fosse presença em ausência de objeto, liberando-se mais puro em seu desejo de vôo como um irresistível canto de sereias. Este canto silencioso e simbólico de um livro despojado, sem propriedades ou proprietários, que já se desliga do autor e do leitor, para Blanchot, equivaleria, ao que, no dizer de Clarice Lispector, teria o poder abstrato de um "verdadeiro pensamento" que não tem autor, nem leitor, e nem lugar por assim dizer "literário" que lhe restringisse os seus limites específicos ao que então começa a se formar em torno da linguagem como uma prisão: uma *cadeia comunicativa* que doravante se cristaliza como a do autor – leitor – obra.

Le livre est sans auteur, parce qu'il s'écrit à partir de la disparition parlante de l'auteur. Il a besoin de l'écrivain, en tant que celui-ci est absence et lieu de l'absence. Le livre est livre, lorsqu'il ne renvoie pas à quelqu'un qui l'aurait fait, aussi pur de son nom et libre de son existence qu'il est du sens propre de celui qui le lit.²¹

Parafraseando Blanchot em sua referência ao grau zero da escritura de Barthes, ainda sobre o livro de Mallarmé: a solidão do livro, ao se cumprir como elo de si mesmo, torna-se dupla afirmação sobre a obra em sua exigência essencial, que se justapõe, separada por um hiato lógico e temporal, do que o *fez* e do *ser* a quem pertence, indiferente ao "fazer" – a simultaneidade entre sua presença instantânea e o devir de sua realização: uma vez cumprida, cessa ela mesma sem dizer nada além disso: que é.²² O livro é do leitor. Como obra de arte, para Mallarmé, se confundiria mimeticamente ao leque como objeto simbólico que representa a obra de arte, pois Blanchot observa como seu devir é passagem histórica, é corte e ruptura, "tout s'interrompt, effectif, dans l'histoire, peu de transfusion". A obra literária moderna, como o leque, se anima de uma descontinuidade extremada sujeita às mudanças temporais, aos "*arrêts fragmentaires*" como signo de uma essência nova de mobilidade e às acelerações, como o tempo que se anuncia: "*ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent*".²³

²⁰ Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Paris: Gallimard, 1959, p. 307: "O livro que é o Livro é um livro dentre outros. É um livro numeroso que se multiplica como nele-mesmo por um movimento que lhe é próprio e onde a diversidade segundo profundezas diferentes do espaço onde ele se desenvolve, se cumpre necessariamente. O livro necessário é subtraído ao acaso. Escapando ao acaso pela sua estrutura e sua limitação, ele cumpre a essência da linguagem que usa as coisas, transformando-as em sua ausência e ao abrir esta ausência ao futuro rítmico que é o puro movimento das relações."

²¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, p. 310: "O livro é sem autor, porque ele se escreve a partir do desaparecimento falante do autor. O livro precisa do escritor enquanto ele é ausência e lugar de ausência. O livro é livro, enquanto ele não remete a ninguém que o teria feito, tão puro de seu nome e livre de sua existência que ele é o sentido próprio daquele que o lê."

²² Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, p. 311.

²³ Maurice Blanchot citando Mallarmé, *Le Livre à venir*, p. 311.

²⁴ Stéphane Mallarmé, “Quant au Livre”, in *Poésies*, Maxi Poche classiques français, Paris: Booking International, 1995, p. 215: “A dobra virgem do livro nesse instante, pronta para o sacrifício, revela o sangramento vermelho de fatia dos tomos antigos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse, apesar desse gesto bárbaro, como antes nos damos conta do ato de posse: quando ela se fará na participação, do livro tomado, levado daqui, de lá, aos ares de descoberto tal como um enigma – quase rarefeito por si. As dobras perpetuarão uma mácula intacta que convida pronta a abrir e a fechar a folha, de acordo com o mestre.”

²⁵ “Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s’est comme divisée en ses fragments de candeur, l’un et l’autre, preuves nuptiales de l’Idée.” In Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Maxi Poche classiques français, Paris: Booking International, 1995, p. 225: “Virgindade que solitariamente, frente a uma transparência do olhar adequado, ela-mesma sendo como dividida em seus fragmentos de candidez, um e outro provas nupciais da Idéia.”

²⁶ Jacques Derrida, “La Double Séance” in *La Dissémination*, Paris: Les Editions du Seuil, 1972, p. 239: “portanto imagem sem modelo, nem imagem nem modelo, meio (ao meio: entre, nem/nem; e meio: elemento, éter, conjunto, mídia).”

²⁷ Jacques Derrida, “La Double Séance”, pp. 209-238.

Mas é Jacques Derrida que vai finalmente aclarar esta relação entre livro e leque que tem a ver com a passagem moderna de um olhar dialético entre o antigo e o moderno, fundo e superfície, interior e exterior. Ele observa, com Blanchot, que a comparação entre a alma e um livro (*bibliô*) é de tal sorte que o livro aparece como uma instância do discurso (*logos*) silencioso, interior, palavra que se volta para dentro. Mas desde o instante em que o diálogo se torna possível com um interlocutor presente, ao contrário de Blanchot, Derrida mimetiza-o ao interiorizá-lo: “entretenho-me comigo mesmo em um comércio interior”. Ele deixa claro que desde o momento em que a alma se assemelha a um livro, esta conversação reduzida ou murmurada como um falso diálogo, equivale a uma perda de voz. Ainda observa que o livro torna-se ícone ou fantasma desde que a relação silenciosa entre a alma e ela mesma, ao imitá-lo, sendo uma a imagem semelhante do outro, se compara à do desenho, à da pintura, a arte do espaço, que, enfim, se inscreve, *fora do livro*: “as imagens que correspondem às palavras”, para ilustrar no livro do discurso, o pensamento *de dentro*, sabendo o pintor restaurar a imagem nua da coisa tal qual ela se dá ao olhar, como cópia de cópias. Assim, a articulação metafórica do leque enquanto livro permanece nesta dobra analógica que franqueia o interior ao olhar de fora. O próprio olhar de fora, dentro de um ritual de leitura antigo, se fazia violador desde o momento em que as folhas eram cortadas à medida em que eram lidas, e a analogia de Mallarmé é precisa quanto ao olhar de fora de um leitor penetrador, que desvirgina a página ao apropriar-se do que lê:

Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l’introduction d’une arme, ou coupe-paier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare: quand elle se fera participation, au livre pris d’ici, de là, varié en airs, devinné comme une énigme – presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître.²⁴

Além disso, de acordo com Derrida, ainda quanto a analogia entre livro e leque, este se apresentaria como tela protetora indicadora da virgindade²⁵ ou película entre o dentro e o fora do corpo da mulher, assemelhando-se ainda à cartilagem de certos peixes ou às asas de certos insetos ou bichos que, como aranhas, urdem uma rede, uma obra, um texto. Derrida destaca o imenso poder destas metáforas pois a urdidura de seus fios em todas as suas gazes, véus, telas, asas, penas, cortinas e leques incorporados às suas dobras, vão constituir tudo – ou quase – do corpus mallarmeano. Aqui se entreabre, então, a potência artística e cultural do leque como obra ou objeto simbólico de Mallarmé, seja livro ou leque, em seu entreabrir-se, seu entrefechar-se. Trata-se de hímen ou intervalo do “entre” que confunde contrários e em cujas dobras fica o espaçamento entre o desejo e sua realização. Seu jogo de beirar o ser fica em suspensão viciosa e sacra, mediadora e midiática “*donc image sans modèle, ni image ni modèle, milieu (au milieu: entre, ni/ni; et milieu: élément, éther, ensemble, medium)*”²⁶, chegando a Sonho que é percepção, lembrança e antecipação (desejo) e cada um dentro do outro, não sendo de fato, nem um e nem outro, falsa aparência, ficção de penetrar o ventre conservando-o virgem, ao mesmo tempo: tecido sobre o qual se escrevem tantas metáforas do corpo.²⁷ A analogia imita a diferença, segundo Derrida, como o leque imita o hímen: simulacro que simula o de

Platão assim como a cortina hegeliana cujo interior se abre ao interior puro anulando seus extremos e fazendo desaparecer o meio-termo.²⁸ Ao dobrar-se sobre si mesmo, o texto se desdobra enquanto leque, jogando a partir de uma cena dupla que opera de lugares diferentes, sendo atravessado e não-atravessado. Sua entre-abertura é entre-ato cuja fachada misteriosa esconde o fundo.

5. O romance, o volume

Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant.²⁹

Le livre fait "bloc", mais c'est um bloc de feuillets. Une "perfection cubique" ouverte. Cette impossibilité de se fermer sur soi, cette déhiscence du livre mallarméen, comme théâtre "intérieur", c'est la pratique et non la réduction de l'espace. Cette pratique mise sur la structure du pli et de la complémentarité, elle y joue.³⁰

Reconhecendo a liberdade das relações móveis do livro, porém diferentemente de Blanchot ou Derrida, Michel Butor já parte do livro como resíduo, ou seja, o livro enquanto obra industrial, mercadoria decaída de um mundo cultural fragmentado pelo consumo, para, novamente, contrapô-lo aos meios técnicos mais modernos de catalogar ou arquivar tais como os da gravação eletrônica. No entanto, ainda a escrita é melhor captável pelo olho do que pelo ouvido, em seus fios facilmente disponíveis "ao leitor [que tem] uma grande liberdade de movimento em relação ao "desenrolar" do texto, uma grande mobilidade, que é o que mais se aproxima de uma apresentação simultânea de todas as partes de uma obra."³¹ Ao contrário da tela unidimensional que agora se visualiza na imagem superficial e frívola de um leque aberto à interlocução comunicativa, como na televisão, o livro como objeto, de acordo com Michel Butor, viria de outra série na lógica moderna dos desdobramentos. O livro se relaciona ao discurso, para Butor, que aceita suas dimensões tridimensionais de volume ou objeto, o que até se entende melhor na imagem do cubo, que resplandece em suas limitações, como Osman Lins destaca, retomando Mallarmé.³² Para Butor, como Lins percebe mais tarde, o volume do livro, como o do discurso, tem uma referencialidade simbólica, o que lhe emprestaria singularidade espacial em sua mobilidade temporal: "A utilização feita pela geometria da palavra "volume", bem afastada de sua etimologia *volumen*, mostra bem com que clareza as três dimensões aparecem no livro, no momento em que ele tomou a sua forma atual."

Além disso, Butor retoma a importância histórica dada à arquitetura do livro por Hugo, com a vantagem, agora, de ter sido liberada de seu lugar: "Hugo declarava que o livro era uma transformação moderna da arquitetura tornada plenamente móvel pelo fato de ter sido liberada de seu lugar."³³ Compara, com Mallarmé, o livro ao teatro, mas também à Ópera, "dito ou cantado no palco" de acordo com "as inscrições da sala", "os programas ou livretes" e a sonoridade da partitura. Diz ele que, como as civilizações "ressuscitáveis", devemos acompanhar os movimentos, implicados nas misturas que se acrescentam ao livro pois, como a literatura, ele "é uma transcrição suspensa entre um passado a conservar e um futuro a preparar, mas [como] ela funciona também no espaço,

²⁸ Jacques Derrida, "La Double Séance", nota 24, p. 248, sobre a comparação entre Mallarmé e Hegel em *Fenomenologia do Espírito*, quanto ao hímen, que como uma cortina se abre ao interior em sua visão do Homônimo sem distinção, em relação à consciência de si mesmo. Atrás da cortina que deve recobrir o Interior, não há o que ver, a menos que nós não nos penetrassemos atrás dele, tanto para que exista alguém para ver como para que haja qualquer coisa a ser vista.

²⁹ Mallarmé citado por Blanchot in Maurice Blanchot, *Le Livre a venir*, p. 310: "Não personificado, o volume separa-se tanto quanto o autor, não reivindica a aproximação do leitor. Sabe-se que entre os acessórios humanos há lugar inteiramente só: feito, sendo."

³⁰ Jacques Derrida, "La Double Séance" in *La Dissémination*, p. 264: "O livro faz "bloco" todavia é um bloco de folhas. Uma "perfeição cúbica" aberta. Essa impossibilidade de se fechar sobre si, essa deiscência do livro de Mallarmé como o "teatro interior", é a prática e não a redução do espaçamento. Essa prática põe-se sobre a estrutura da dobra e da suplementação e a manifesta."

³¹ Michel Butor, "O livro como objeto" in *Repertório*, trad. e org. Leyla Perrone Moisés, São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 216.

³² Osman Lins, *Guerra Sem testemunhas (o escritor, sua condição e a realidade social)*, São Paulo, Ática, 1974.

³³ Michel Butor, *Repertório*, p. 241.

³⁴ Michel Butor, *A Modificação*, trad. de Oscar Mendes, Belo Horizonte, Itatiaia Limitada, 1958.

³⁵ Osman Lins, *Guerra Sem testemunhas*, 1974, p. 48.

³⁶ Osman Lins, "O escritor e o livro" in *Guerra Sem testemunhas*, 1974, p. 106

³⁷ Osman Lins, "O escritor e o livro" in *Guerra Sem testemunhas*, 1974, p. 135.

³⁸ Osman Lins, "O escritor e o livro" in *Guerra Sem testemunhas*, pp. 136-137.

e portanto com relação ao presente." Sua preocupação com o tempo e o espaço do livro e da literatura se expressam de forma representativa em relação ao romance e suas modificações quanto aos pontos de inserção relacionados entre o leitor e as figuras romanescas, o que se ilustra em especial e magistralmente em seu romance *A Modificação*.³⁴ Tendo tido direto contacto com Butor, Osman Lins expressa-se em consonância com suas idéias ao qualificar as linhas que relacionam a obra e o escritor como as de um móbile.³⁵

Esse espaço simbólico [do livro], expressão enigmática de um anseio, desaparece na imprensa periódica, não deixando de ser significativo que as revistas mundanas, quando publicadas mensalmente, tragam uma capa decorativa, em geral sobre motivo fútil mas sem relação com os últimos acontecimentos do mundo, enquanto que a tendência dos semanários ilustrados é para estampar em cores, sob o título da publicação, fotografias ligadas a algum fato recente. Tanto mais estreita é a duração prevista para a vida de tais publicações, quanto maior sua ligação com o temporário, expressa através do próprio assunto da capa. Assim é que o jornal, por sua natureza ligado ao dia-a-dia, expressão do fato em andamento ou apenas consumado e prestes a ser esquecido, substituído, dispensa toda espécie de separação entre o texto impresso e o mundo. Reflexo do transitório, ele mesmo exemplo das coisas que não permanecem, não tem integridade alguma a resguardar. Ligado estreitamente ao tempo, sobrevém para fugir, passar, ser esquecido.³⁶

É bom lembrar que Lins se refere aqui à ligação com o tempo de trabalho assalariado, ou seja, o tempo que equivale ao dinheiro e não ao tempo que dá, ou o do dom. Em *Guerra Sem Testemunhas* ele dá o seu testemunho da luta solitária porém culturalmente solidária à literatura, ao manifestar-se abertamente contra a indústria cultural que ameaça invadir as relações entre o escritor e sua obra. Acreditando ser possível a profissionalização do escritor sem que este seja corrompido pelas relações com o mercado ("ainda que nem os melhores pod[em] estar seguros de conservarem-se imunes à sua pressão"³⁷) Lins apela para os valores de integridade interior transmitidos pelo livro (entendido enquanto obra de arte, como em Blanchot e Butor) em oposição ao *best-seller*, com suas "intenções ilegítimas, [que] deix[am] transparecer de modo claro um desprezo total pelo leitor e um alheamento indistigável com referência aos problemas essenciais da nossa época" (...). Por outro lado, há o

público apressado, que [o escritor casual] não admite em condições de elevar-se e de cujas insuficiências constitui-se beneficiário. Esse gênero de escritor, para os que condescendem em admitir, na civilização industrial, a literatura, passa por ser o exigido pelos tempos, nos quais só haveria lugar para aquelas obras capazes de atender à capacidade das grandes impressoras, e competir na preferência dos leitores, com o cinema e a televisão, de modo que um autor como Kafka seria um anacronismo. Erro ou artimanha? A máquina surgiu como resposta ao velho clamor do texto; veio para servi-lo e a inversão pretendida – que passe o texto a servidor da máquina, de sua apetência – afigura-se bem estranha.³⁸

Lins reserva às capas e às ilustrações das revistas a impressão das cores, porém pensa que o conteúdo de um livro não deve ser contestado em sua forma (como algumas coleções de livros de bolso, cujas editoras desmerecem, por suas capas, completamente os seus escritos). Desta maneira, Osman Lins parece antecipar as editoras que só estão preocupadas com a sua embalagem ou aparência exterior, vendendo-os a alto preço, ou seja, nas belas edições, em detrimento das palavras que contém, ou bem as que não respeitam estas últimas tendo por objetivo único a quantidade de vendas. Reclamando ao escritor à sua obra e à literatura um espaço digno, a exemplo do “espaço literário” já reivindicado por Blanchot³⁹ ao comentar a obra de escritores, como também a exemplo de Butor, na dimensão do “livro como objeto”⁴⁰, Osman Lins percebe a crise cultural que adentra o campo da literatura ao desmembrá-lo, não só com o advento da indústria cultural, mas principalmente com os problemas inculcrais que levam a menosprezar o livro e a prestigiar o mercado de consumo. As várias partes de seu livro são testemunho claro dos cortes capitalistas em sua ação desmembradora. Semelhantemente a Butor⁴¹, Osman Lins afirma a tridimensionalidade estrutural do livro em seu romance *Avalovara* enquanto se trata de romance que se representa através da forma do livro. Portanto *Avalovara*, livro que não tem medo de apresentar-se como tal⁴², torna-se uma afirmação cultural do livro como forma, estrutura que se dobra sobre si mesma ou objeto simbólico dentro de um mundo que o pensa .

Ainda em *Guerra Sem testemunhas*, quando acompanha passo a passo os estágios técnicos pelos quais atravessa o livro em sua passagem de um modo de produção manufaturado a um modo de produção industrial, para a facilitação da leitura, destaca o código, pelo qual o livro se fez mais acessível permitindo ser folheado enquanto “a mudança verdadeira se realiza quando as folhas de pergaminho passam a ser, não mais enroladas, e sim sobrepostas, escritas nas duas faces, unidas mediante uma costura à esquerda e mais tarde recobertas por uma capa, tomando portanto um aspecto bem semelhante ao que até hoje se conserva.”⁴³ Lins chama a atenção precisamente para a passagem da domesticidade à publicidade que a ultrapassagem desta fronteira técnica representa:

Contemplem-se os degraus interpostos entre as habitações humanas e o leito da rua; os muros e jardins em torno dos palácios; as calçadas largas diante dos templos e, no interior das igrejas, a extensão da nave entre o pórtico e o altar-mor. Sempre um resguardo, uma fronteira material busca isolar do século as coisas permanentes ou aquelas para as quais desejaria o homem uma vida que ultrapassasse a duração da sua. Tais espaços, unidos de perenidade, são postos de algum modo fora do alcance do tempo, do fluir devorador dos acontecimentos. O livro, com o rolo e mais tarde, com suas folhas costuradas, reflete esta obscura intenção.

Certamente, o que separa a defesa da maior duração do livro por Lins, de sua abertura à comunicação levada ao “triunfo da circunstância” por Mallarmé, é a diferença do momento histórico, quanto aos valores de culto e aos valores sociais afetados pelas mudanças nas trocas econômicas, com uma indústria cultural que afeta radicalmente a percepção estética dos antigos leitores/novos consumidores. No desmembramento capitalista que corta as continuidades habituais antigas para produzir descontinuidades de um

³⁹ Maurice Blanchot, *O Espaço Literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

⁴⁰ Michel Butor, “O livro como objeto” in *Repertório*, trad. e org. Leyla Perrone Moisés, São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁴¹ Sandra Nitri, “Da intermediação cultural ao diálogo cifrado. (Osman Lins e Michel Butor)”, texto apresentado no Congresso da ABRALIC em Belo Horizonte, 26 de julho de 2002. O texto se refere antes à busca comum pela cidade ideal e ao tema das viagens que existe em ambos os autores do que propriamente às suas preocupações culturais referentes ao livro em específico.

⁴² Antonio Cândido, “A espiral e o quadrado”. Apresentação de *Avalovara*, de Osman Lins. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

⁴³ Osman Lins, *Guerra sem testemunhas*, p. 125.

⁴⁴ Vincent Kaufmann, *Le livre et ses adresses*, p. 42

⁴⁵ Machado de Assis, "O caso do Romualdo", *Obras Completas* vol. II, org. Afrânio Coutinho, RJ: Aguilar, p. 911.

modo de produção fragmentário, a folha acaba se soltando do livro para o jornal assim como os cadernos de um livro encadernado dariam lugar às séries de revistas.

6. A estética do efêmero e suas leitoras

Disfarçado em cronista da moda em *La Dernière Mode*, Mallarmé lança oito publicações por subscrição desta revista, e, no que Kaufmann considera um gesto contraditório de sua parte, prescreve às suas leitoras, sob uma série de rubricas indicando a sua função em relação ao modo e à sua ordem de leitura, o seu lugar em relação ao que elas são convidadas a ler. Saltam à vista tanto o fato de, em uma das rubricas, Mallarmé se referir ao fato de que não existem mais leitores e sim leitoras, propondo-se à valorização de suas identidades femininas, além de elogiar uma prática distraída da leitura. Na revista, propõe, a despeito de que as aparências lhe dêem um caráter frívolo, comentar o gosto da atualidade, além das obras do espírito, dando às mulheres o seu parecer sobre os perfumes, as jóias ou os personagens de uma obra. Aquelas ou aquelas que seguem a moda são "falados" por ela, o que a reconcilia a um tipo de ritual onde o simulacro se casa à sua própria verificação. Quanto ao seu comentário, por exemplo, sobre uma túnica-écharpe colante que se vê nas ruas todos os dias, Kaufmann observa que já estando a moda na rua, não haveria mais o que dizer pois amanhã ela não estaria em lugar nenhum, ao ser apagada por uma outra. O crítico ainda observa quanto à estética ligada ao efêmero do cronista Mallarmé, que ela permite materializar a "aparência falsa de presente" que o escritor explora como a analogia entre a lógica temporal à que se submete a moda, e a que se implica pela circulação da escritura mesma. De fato, os ganhos principais desta obra dita circunstancial de Mallarmé representam um ápice enquanto jogo do "simbólico": colocar em seu lugar a ficção como dado garantido, sublinhada em específico através do humor e da ironia. O caráter efêmero da moda possibilitaria sonhar a intemporalidade do livro.⁴⁴

Do lado da moda efêmera favorecida pela frequência com que a morte a visita, Walter Benjamin definiria esta túnica-écharpe de Mallarmé, em sua "falsa aparência de presente" como uma fantasmagoria mercadológica indicativa de suas perdidas origens arcaicas, de culto, que, com o desuso, leva-a a ser exibida em seu novo valor de troca, em sua forma residual, mercadoria para consumo de moda efêmera, sujeita a ser substituída por outra.. Interessante é a comparação do manuscrito, anterior à chegada da imprensa, por Machado de Assis, a uma "túnica flutuante" (como uma referência arcaica, cujas origens remontam às túnicas gregas) que só se fixaria (o que resulta em ilusória expectativa) com a impressão.⁴⁵ Outra analogia de flutuação efêmera estaria precisamente entre o manuscrito e o leque: se ambos têm o valor de uso em seu manusear, o último passa ao valor de troca, já em suas séries (os panfletários, os artísticos, os decorativos, etc) como fatias fragmentárias que se abrem isoladas umas das outras, já como signo de atração do sexo oposto, que toma a parte pelo todo. Quando isto acontece, passa de seu feitiço antigo ao erotismo publicitário, e de "terceira mão da mulher", torna-se fetiche, voltando-se às trocas lucrativas industriais, como indica um artigo sobre os leques cujo autor se vê no afã do colecionador frustrado em recuperar as suas origens perdidas:

Aqui, confesso que tinha vontade de escrever uma história de leque, em todas as suas formas, em todas as civilizações; mas confesso também que não sei nada a este respeito. Conheço as ventarolas antigas, e assim as dos povos asiáticos; mas a bagagem é magra para viagem tamanha; deixemos partir o trem, e fiquemos na estação, na *Estação*.⁴⁶

Este periódico brasileiro – *A Estação* – poderia ser comparado ao *La Dernière Mode* de Mallarmé, não só por se dirigir a leitoras e não a leitores e, daí, ter exclusiva recepção feminina, mas também por que seu conteúdo era o gosto da atualidade, as modas, em sua estética distraída, efêmera e frívola. Tinha, além disso, resenhas sobre uma ou outra obra literária lançada, ou a publicação de ficção curta, como contos. Talhadas pelo figurino moderno das reformas industriais e do valor de troca capitalista, estas publicações periódicas que tinham como objetivo a “monetização da idéia” não se dirigiam às mulheres por acaso. Indicavam, ao contrário, que a saída das mulheres às ruas, tanto como prostitutas (Baudelaire as considerava a quintessência da cidade moderna) objetificadas nas mercadorias, como também enquanto trabalhadoras, ou peças da máquina do capital industrial, ou ainda mesmo como artistas, cantoras de ópera e donas de casa que abriam seus salões ao mecenato das artes, demandavam, antes um olhar estético que se orientasse pelo movimento do consumo de um progressismo técnico nas reformas e modas, visando os mesmos fins do culto ao consumo, do que pelos cultos de antigos símbolos patriarcais. Neste caso, o olhar que conservava ainda os antigos cultos ficava relegado ao campo masculino.

7. A estética do fragmento: o leque, forma residual do livro, ur-forma das revistas

Leque. Ter-se-á feito a seguinte experiência: quando se ama alguém, ou mesmo quando se está apenas intensamente ocupado com ele, encontra-se quase em todo o livro seu retrato. E, aliás, ele aparece como protagonista e como antagonista. Nas narrativas, romances e novelas, ele comparece em metamorfoses sempre novas. E disto se segue: a faculdade da fantasia é o dom de interpolar no infinitamente pequeno, descobrir para cada intensidade, como extensiva, sua nova plenitude comprimida, em suma tocar cada imagem como se fosse a do leque fechado, que só no desdobramento toma fôlego e, com a nova amplitude, apresenta os traços da pessoa amada em seu interior.⁴⁷

O ato de abrir e fechar o leque, a partir da singularidade simbólica de uma só dobra proliferadora de múltiplos sentidos, ilustra, em seu modo de produção, a significação artística de unidade na multiplicidade alegórica nas dobras⁴⁸ entre arte erudita e artesanaria popular, virtuosismo e utilitarismo, ornamento e funcionalismo, arte orgânica e industrial. Teoricamente, o leque se faz visível e inteligível, legível e sensível, ostentando ele próprio, em sua reversibilidade dentro/fora, uma dobra entre o objeto e o sujeito e a idéia ou espírito que dele emana. Modo de ver e de ler, entre enunciado e enunciação, de uma só vez prática e teoria, objeto como extensão do sujeito (objéctil) ele encarna barrocamente o conceito de dobra

⁴⁶ *A Estação, Jornal Ilustrado para a Família*. Editores Proprietários Lombaerts & Comp., Agência Geral para Portugal, Livraria Chardon: Porto, 1884. “Os nossos leques” (pseudônimo Nhonhô), in *A Estação*, n. 29, 31 de outubro de 1884.

⁴⁷ Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*, Rubens Rodrigo Torres Filho, Obras Escolhidas III, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1997, p. 41.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *A dobra Leibnitz e o barroco*, SP: Papyrus, 1998

⁴⁹ Gilles Deleuze, *A dobra Leibnitz e o barroco*, pp. 17-19.

⁵⁰ Jacques Derrida, "La frivolité même" in *L'Archéologie du frivole*, Paris: Galilée, 1990, p. 122: "La frivolité consiste à se payer des jetons. Elle naît avec le signe ou plutôt avec le signifiant qui, de ne plus rien signifier, n'est plus un signifiant. Le signifiant vide, vacant, inutile. C'est Condillac qui le dit." "A frivolidade consiste em se pagar fichas. Ela nasce com o signo, ou antes com o significante que, de não significar mais nada, não é mais um significante. O significante vazio, vago, inútil. É Condillac que o diz." Logo após: "Une philosophie du besoin – celle de Condillac – organise tout son discours em vue de la décision: entre l'utile et le futile." (p. 123): "Uma filosofia da necessidade – esta de Condillac – organiza todo o seu discurso em vista da decisão: entre o útil e o fútil."

⁵¹ Jacques Derrida, *Dar (el) tiempo La Moneda Falsa*. Trad. Cristina Peretti, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós Ibérica, 1995.

que desenha, remetendo à estrutura filosófica da mônada, segundo Leibniz.⁴⁹ Como objeto oriental de uso feminino cujo valor simbólico se transforma no valor utilitário de troca durante a intensificação da moda no século dezanove ocidental, ele é historicamente contemporâneo da expansão capitalista com a revolução industrial. Usado para alívio de calor durante o verão, analogamente ao folhetim dos jornais, nos incícios da reprodutibilidade técnica, desencadeia suas dobras episódicas e prolifera as suas séries enquanto panfleto revolucionário, enquanto propaganda industrial de consumo, enquanto cartão postal ou mensageiro de recados. Maleável e rígido, move-se para frente e para trás no vaivém das mãos para agitar o vento, e se distancia de seu propósito de uso (de abanar-se por calor) ao se aproximar do gesto frívolo⁵⁰ de coqueteria: distraído de sua função significativa de economia doméstica, junto com as mantilhas que cobriam a cabeça, os biombos, os xales, as luvas e as capas que protegiam do exterior, o leque passa modernamente a assumir o gesto erótico sedutor que anuncia a sua saída para a rua: ao abrir-se, assinala inibição, esconde o rosto ou a intimidade. Contrariamente, ao fechar-se, mostra o interior, o rosto nu que se expõe.

As analogias entre livro, folhetim, revistas e leque falam eloqüentemente destas passagens de um erotismo doméstico a um erotismo de publicidade, a partir de suas economias simbólicas, no transitar dos modos de produção manufaturados e orgânicos, de primeira natureza, aos modos de produção industrializados e inorgânicos, ou de segunda natureza. Como as folhas que se soltam dos galhos naturais de uma árvore genealógica, ou as fatias dobradas no encadeamento do leque, as folhas do livro dantes encorpado e encadernado, se soltam para as das revistas. Enquanto objeto, o livro, como o leque, se desfolha pelas mãos e se destaca pela domesticidade pré-industrial de suas folhas costuradas. No sentido de leitura, no entanto, o leque tem suas folhas encurtadas e suas mensagens passam a ser codificadas nos gestos do sujeito que o manipula, perdendo em profundidade interior e ganhando em exterioridade superficial. Daí ser análogo ao fragmento, ao folhetim episódico, às séries fragmentárias das revistas. Como o folhetim, se faz mais desejado quanto mais enigmático em seus mistérios e formas de suspense, renunciando o episódio seguinte assim como um rosto feminino que se esconde atrás de um leque, em seu recato oriental, pode atrair o desejo do olhar por entre as brechas vislumbradas ou adivinhadas através de suas dobras. O leque trivializa a grande arte e inaugura a circunstância, como o folhetim, a crônica, o cartão postal, as revistas ilustradas.

Na passagem de mãos das economias simbólicas às capitalistas, o uso do leque enquanto um signo feminino de sedução equivale ao uso da bengala ou do charuto, objetos de uso masculino que também perderam o seu significado doméstico de cavalheirismo originário. Segundo Jacques Derrida em "A poética do tabaco", o fumo do tabaco se diferencia por constituir-se em símbolo dos símbolos masculinos, ou selar uma aliança masculina com a humanidade, cuja troca se economiza no limite do espaço de exclusividade dos homens de sexo masculino.⁵¹ Assim, se poderia dizer que em seu poema *Chama e Fumo* Bandeira dedica a sua lealdade masculina ao fumo, o que se contrasta à efemeridade feminina da chama de amor ardente, nas três estrofes aqui transcritas:

Chama e Fumo

Amor-chama, e depois, fumaça...
Medita no que vais fazer:
O fumo vem, a chama passa...

Gôzo cruel, ventura escassa,
Dono do meu e do teu ser,
Amor-chama, e, depois, fumaça...

Tanto ele queima! E, por desgraça,
Queimado o que melhor houver,
O fumo vem, a chama passa...

O leque, em contrapartida ao fumo, é signo de atração do sexo oposto, para além do objeto artístico original cujo valor de uso se transforma, desde então, em valor de troca. O leque é chama, é puro apelo, é entrega ou abandono completo ao sentimento de prazer no sentido cuja raiz é livro ou *livre*, em francês: *délivrer*, *livrer*. Como a auto-referencialidade do poema sugere, lê-lo é deixar-se queimar pela ardência de seus versos, virar fumaça. Quanto ao leque, a sua forma artística se prostitui ao entregar-se à efemeridade da oferta à venda e o histórico das suas origens ou se perde (vira fumaça), ou se transforma em item de colecionador. Por isso também, as modas femininas nascem e morrem como um livro que se abre e que se fecha, aproximando-se ao desfolhar supérfluo e efêmero de revistas. Entre o tempo patriarcal do ócio antigo, cujos hábitos selavam laços masculinos com a humanidade nas trocas do fumo de tabaco, e o tempo do negócio moderno, com o desenvolvimento do hábito do cigarro industrial pelas mulheres, os papéis se invertem, no sentido em que as mulheres, saindo de seu âmbito doméstico, no período do auge da industrialização, enquanto operárias e consumidoras, vítimas do choque e colaboradoras da máquina capitalista industrial que o produz, se viciam primeiro na forma de contra-choque do tabaco mais apropriada aos intervalos menores de entre-choques automatizados em que o tempo de ócio diminui, descontínuo. Esta forma moderna, ao acompanhar a eficiência temporal da fábrica, se encurta no cigarro, ou *cigarette*.

Este valor de uso viciado confunde-se ao signo de troca feminino ligando sexualmente o tabaco às mulheres fumantes, a partir da ópera *Carmen* de Bizet. Produtoras e consumidoras, confundidas aos objetos sexuais, sua saída de casa e sua entrada simultânea para o tempo rápido da produção industrial na fabricação do tabaco registra-se assim: "Expressões coquettes! / Todas fumando, da ponta dos dentes, / O cigarro."⁵² Lê-se em João Cabral de Melo Neto:

⁵² Linda Hutcheon, "Where there's smoke there's...", in *Opera, Desire, Disease, Death*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996, pp. 161 e 183.

⁵³ João Cabral de Melo Neto, *Sevilha Andando*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, p. 49.

⁵⁴ Michelle Perrot, *Mulheres Públicas*, trad. Roberto Leal Ferreira, São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998, p. 44.

A Fábrica de Tabacos

Para fábrica de tabacos,
Fernando Sexto edificou
o que mais parece um convento
Que fosse sem Regras e Prior.

Lá trabalharam as cigarreiras,
quase nuas pelo calor,
discutindo, freiras despidas,
teologias de um certo amor.

Enquanto enrolavam cigarros,
se trocavam jaculatórias,
com palavras desse amor cru
omitidos pelas retóricas.

Lá um tempo trabalhou Carmen,
adensando mais a atmosfera
de sexo, de carne mulher,
que isso tudo emanava dela.

Sobre o portal um anjo de pedra:
pronta, na boca, uma trombeta.
faria soá-la, se dizia,
se um dia entrasse uma donzela.

Hoje, não há mais operárias.
hoje em dia, é a Universidade.
Tudo mudou, exceto o anjo
que mudo ameaça ainda, de balde.⁵³

Na invasão da casa pela rua, o entrelugar dentro/fora transicional entre um patriarcalismo antigo e um capitalismo moderno transforma o cavalheirismo antigo em truculência e a sedução feminina troca o leque pelo cigarro, em seu gesto de conquista mais atual, passando da mão à ponta dos dedos. Um quadro espanhol representativo da passagem da mulher à rua, pintado por Francisco Masriera y Manovens (1842-1902) *Jeune Fille avec cigarette* ou *Jeune Fille Reposant* (Cason del Buon Retiro, Madri, 1894) encena uma moça repousando com as duas mãos ocupadas com gestos de ócio contraditórios: com uma mão ela segura um leque e com a outra, um cigarro.⁵⁴ Esta imagem faz transitar a dobra dentro/fora da mulher para a modernidade através de dois objetos incompatíveis, ou signos eróticos disjuntivos: o leque, proteção do fora, anterior ao cigarro, vem de um tempo de elaboração de técnicas domésticas de conquista erótica social, enquanto o cigarro, em sua forma fálica, inorgânico, ao entrar no corpo orgânico, dobra-o rapidamente ao seu paladar padronizado destituindo-o de sua unicidade. Passa-se pois, de um hábito de linguagem gestual de sedução ou “arma sutil e agilíssima” da antiga “esgrima amorosa” (Fernando Ortiz) ou de um cetro com que um sujeito soberano atraía o seu objeto, a um moderno e fálico vício sedutor que aproxima a estética feminina da masculina.

8. Conclusão: leitura cúmplice, leitura distraída

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana – la única – está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.⁵⁵

A linguagem ao infinito que Blanchot observa em Borges prolifera-se a partir do espaço da biblioteca. O ato da leitura (o espaço da biblioteca) busca a ficção como objeto de desejo. Em “Pierre Menard, autor del Quijote” através do uso metafórico da “duplicidade” justapõe-se uma realidade de autor a uma de ficção, que passa a existir com direitos próprios (dupla) independentemente de que sua relação com ele faça supor um processo de leitura de uma escritura: assim a leitura do protagonista do século XX (que supõe sua ficção de século XX) supunha a leitura do original de *D. Quixote* de Cervantes. Também na ficção de Cortázar, por meio da busca de um “outro”, seu duplo, expande-se o “eu” na contraposição de dois níveis de realidade, um deles irrompendo inesperadamente no outro, desarticulando a rotina, transformando-a em fantasia, aventura, ato de leitura. Este é o processo de leitura de uma escritura em que o autor se anula em seu ponto zero. Por isso, o enigma deste duplo, a ser decifrado pelo leitor, coincide ao ato de buscar na biblioteca, ambos escritores exigindo um *leitor cúmplice* na tarefa criadora da escritura, onde leitor e escritor coincidiriam na experiência de leitura ficcional como se um fosse o duplo do outro.⁵⁶ Para Cortázar, enquanto o “lector-hembra” (leitor-fêmea) fica com a fachada e até com o *trompe l’oeil*, o “lector-cómplice” (leitor cúmplice) busca e engrandece o mistério que o autor de um romance monta através do deciframento de suas pistas.⁵⁷

A escritura parece coincidir à dobra do ato de leitura “hembra-cómplice” – termos residuais de estéticas de fim-de-século, remissivas à frivolidade feminina do leque e ao aprofundamento masculino no livro, respectivamente ao que era considerado móvel, efêmero e fútil em relação ao imutável, ao permanente e ao útil –, cruzando modernamente necessidade e desejo em seus contínuos movimentos de separação e união com o significante. Pode-se, pois, relacionar estes movimentos escriturais às entredobras de ficção e teoria, fundo e forma, metáfora e metonímia, espírito e matéria, na cadeia virtual livro, leque, folhetim e revistas. Como o movimento antigo de abrir e fechar o leque, as pálpebras dos olhos ao se abrirem e se fecharem ou até ao se “entrefecharem” na descrição da sedução em epígrafe de Clarice Lispector, como um ato de fumar de olhos entrefechados pela prostituta imitada pela narradora, no início deste ensaio, descrevem uma mudança de um tempo de reflexão para um outro tempo, “heterogêneo àquilo que reflete e talvez dê tempo para aquilo que se chama o pensamento.” Este vem substituindo a sedução do leque, com “a sorte de um instante, (...) de um piscar de olhos ou de um bater de pálpebra”.⁵⁸

E se dantes, como Mallarmé nos recorda, havia a desvirginação das páginas do livro com o corta-papel, hoje a leitura necessita de muita tesoura e cola virtuais para ligar citações, e citações de citações, tratando-se de uma escritura que perde os direitos de propriedade para o anonimato, fragmentando-se cada vez mais, numa disseminação de brancos.⁵⁹ Ler e escrever, como recortar e colar, também se tornam, enfim, partes de uma mesma dobra que vai do inconsciente ao consciente⁶⁰ cuja memória se junta e se recompõe no papel, esta dobra ou jogo de escritura que ao desejar, endereça o corpo ao objeto ausente assim como, com o espírito, abraça o objeto presente, e se desdobra em desvãos⁶¹, nas asas do papel.

⁵⁵ Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel” in *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé, 1956.

⁵⁶ Ana Luiza Andrade, “Uma leitura cúmplice: a função do duplo em ‘Meu Sósia’ de Gastão Cruls” in *Kentucky Romance Quarterly* 28, 1981, pp. 417-425.

⁵⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamerica, 7ª. edición, 1968, pp. 453-454.

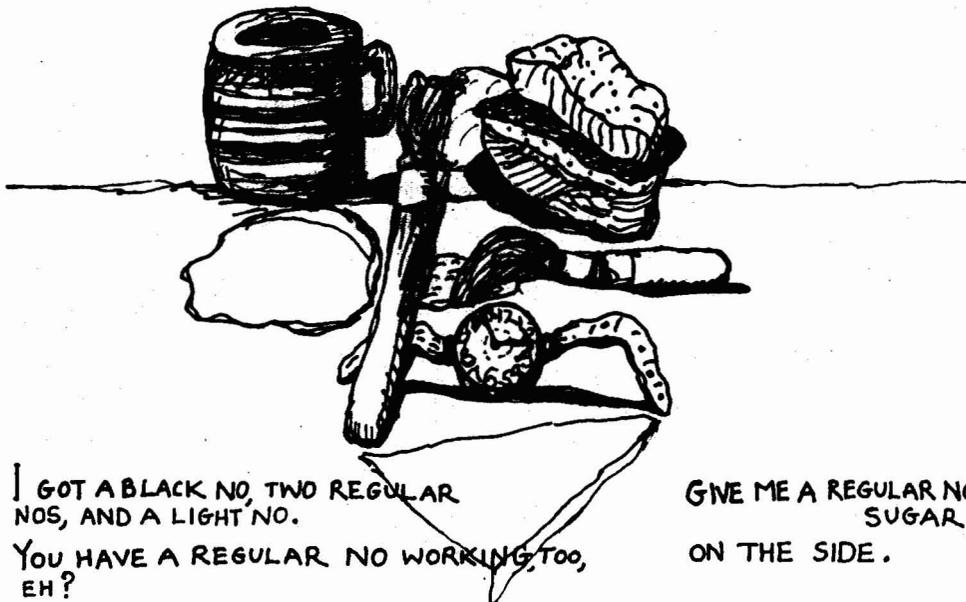
⁵⁸ Aqui Derrida fala a respeito do exercício do pensamento na universidade, em período de “crise”, decadência ou renovação da instituição, justamente quando existe a provocação para se pensar em sua memória e seu futuro. In *O Olho da Universidade*, p. 156.

⁵⁹ Derrida fala da disseminação de brancos em Mallarmé, da série neve, cisne, papel, virgindade, que produz uma estrutura topológica circulando infinitamente sobre ela mesma, com a própria dobra do branco enquanto marca e vazio. In *La Dissémination*, p. 290.

⁶⁰ Jacques Derrida, “Freud e a cena da escritura” in *A Escritura e a Diferença*, SP: Perspectiva, Debates 49, 1967, p. 179.

⁶¹ Clarice Lispector, *Água Viva*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 18: “E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvãos me sufocam de tanta beleza.” Parece, como no livro inteiro, descrever enquanto cria os movimentos da escritura dobrada sobre si mesma.

A BLACK NO



I GOT A BLACK NO, TWO REGULAR
NOS, AND A LIGHT NO.
YOU HAVE A REGULAR NO WORKING, TOO,
EH?

GIVE ME A REGULAR NO,
SUGAR,
ON THE SIDE.