

ALEKSEI WROBEL ABIB

**8.º CAPÍTULO:
O JOGO DAS MUTAÇÕES NA TERRA *papagalli***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Literatura Brasileira, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa
Co-orientadora: Prof.^a Anamaria Filizola

CURITIBA
2000



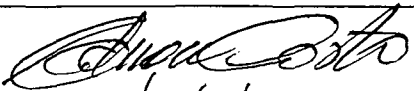
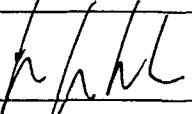
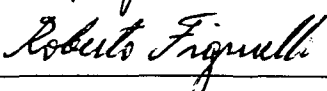
PARECER

Defesa de dissertação do Mestrando ALEKSEI WROBEL ABIB, para obtenção do título de **Mestre em Letras**.


Os abaixo assinados Édison José da Costa, José Borges Neto e Roberto Figurelli argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“8º CAPÍTULO: O JOGO DAS MUTAÇÕES NA TERRA PAPAGALLI”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Édison José da Costa		A
José Borges Neto		A
Roberto Figurelli		A

Curitiba, 27 de março de 2000.


Prof.ª Reny Gregolin
Coordenadora

Dedicatória.

Dedico este trabalho a Mané Garrincha que, com seus dribles geniais, antecipou as noções de multiplicidade, leveza e prazer, além de um título sueco de futebol para o Brasil.

Dedico-o também a Agostinho da Silva que, fosse ele brasileiro e jogador de futebol, seria Garrincha.

Agradecimentos.

Agradeço ao I Ching, pelas coisas.

Ao meu orientador, Prof. Édison José da Costa, pelo zelo, dedicação, disposição, disciplina e paciência valiosos, sem os quais este trabalho definitivamente não seria este trabalho.

À minha co-orientadora Anamaria, autora de tantos palpites e sugestões que, fosse eu honesto, lhe creditaria metade desta obra¹.

Ao Marcos, no mínimo pelo computador (o máximo é incalculável, incalculável).

À Sirviane porque ela é a Sirviane.

Ao Bronski pelo mesmo motivo (não entenda mal, você não é a Sirviane).

A minhas irmãs Esther, Jackie e Sandra, e à Miryam, por serem mulheres e extraordinárias.

Ao Righs e Murtaugh, da homicídios.

À Capes.

À Marilene pelos monstros, toreros e descobrimentos.

À Sirlei, Odair, Delma e Glaci.

À Aninha (a Paula) pela inspiração (todas duas).

.Especiais:

Ao meu pai e à minha mãe pelo amor, por existirem e por serem quem são.

(isso sem falar no chazinho, na força do aluguel, no almoço no vegetariano, na conta do telefone, nos palpites do roteiro (da mãe), na orientação, no santo agostinho (do pai) na cama arrumada, no bom despatê,...)

¹TORERO, 1997, p. 7.

Resumo.

O artifício deste texto é perceber o livro *Terra Papagalli*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, publicado em 1997, sob o mecanismo da leveza e multiplicidade (como entendidas por Italo Calvino), pluralidade e prazer (como entendidas por Roland Barthes), divertimento e subversão autoral (como entendidas por Umberto Eco). No liame da composição e do *comércio* entre os conceitos sugeridos, *Terra Papagalli* é ordenado num complexo contemporâneo que Omar Calabrese batiza sob o termo *neobarroco*, a partir da exaltação de características estruturais subjacentes a várias entidades, sistemas e modelos culturais e estéticos de nosso tempo. A alusão à informalidade, indecidibilidade, perversão, distorção, mutabilidade, polimorfismo, entre outros atributos, como constantes constituintes das coisas no mundo, e a suspensão das categorias clássicas de juízo de valor neste universo, informam o que Calabrese supõe como *Idade Neobarroca*. Algumas dessas constantes são tecidas em *Terra Papagalli* e no corpo desta investigação, de modo a engendrar um labirinto em constante excitação de seus próprios limites, potencialmente infinito, que simultaneamente é e percorre o mundo investigado, e cujo maior prazer reside em jogar o jogo do indecidível, sem tanto a preocupação de encontrar uma saída, mas antes, de criar infinitas possibilidades de passeios num cosmo em que habita o conhecimento diverso.

Resumen.

El artificio del presente texto es percibir el libro *Terra Papagalli*, de José Roberto Torero y Marcus Aurelius Pimenta, publicado en 1997, bajo el mecanismo de la levedad y multiplicidad (tal como comprendidas por Italo Calvino), pluralidad y placer (como comprendidas por Roland Barthes), divertimento y subversión autoral (como comprendidas por Umberto Eco). En el circuito de la composición y *comércio* entre los conceptos indicados, *Terra Papagalli* es ordenado en un complejo de contemporaneidad que Omar Calabrese entiende como *neobarroco*, sobre todo a partir de la exaltación de caracteres estructurales subyacentes a variadas entidades, sistemas y modelos culturales y estéticos de nuestro tiempo. La alusión a informidad, indecidibilidad, perversión, distorsión, mutabilidad, polimorfismo, entre otros atributos, como constantes constitutivas de las cosas en el mundo, y la suspensión de las categorías clásicas de adjudicación de valor en este universo, informan lo que Calabrese supone como *Edad Neobarroca*. Algunas de estas constantes se encuentran tejidas en *Terra Papagalli* y en el cuerpo de esta investigación, de modo a engendrar un laberinto en permanente excitación de sus propias limitaciones, potencialmente infindable, que al mismo tiempo es y recorre el mundo investigado, y cuyo placer mayor consiste en jugar el juego del indecible, sin tanta preocupación de encontrar la salida, sino la de crear infinitas posibilidades de paseos en el cosmo del conocimiento diverso.

8 é o infinito de pé.

Santo Ernullfo²

² TORERO, 1997, p. 421.

Sumário.

Sumário	7
.I	8
.II	23
.III	41
.IV	54
.V Carta Resenha ao Pergaminho de São Paulo	73
.VI Cosmecômicas	78
.VII RPG	100
Anexos	111
<i>Ante-sala</i>	112
<i>Pós-Escrito</i>	124
Bibliografia	129

革

49. KO / REVOLUÇÃO



Acima TUI, A ALEGRIA, LAGO.
Abaixo LI, O ADERIR, FOGO.

Eis que Haroldo indaga Calvin sobre as possíveis lições extraídas de experiências com o duplicador. Após momentos de hesitação, sua resposta é o silêncio. Haroldo, definitivo, observa: “Vivendo e não aprendendo.”

O exemplo do duplicador é claro em seus desdobramentos contemporâneos³: a multiplicação de Calvin confunde a identificação da autoria de seus atos. Duplicado, ele funciona como citação de si mesmo, e questiona seu próprio centro de irradiação. Quem é o Calvin original? Os atos praticados por suas réplicas podem ser atribuídos a ele? Obviamente as relações com o mundo externo, organizado em termos de direitos e deveres de uma subjetividade em questão, se abalam: sua mãe quer que ele arrume o quarto - ele garante que isso é atribuição de sua réplica.

De forma reveladora, é na escola que a reação a sua ação singular é mais radicalmente violenta. Cada uma das réplicas deveria ir à aula um dia por semana – assim, as demais são livres nos restantes. Seu sistema é obviamente inaceitável no esquema acadêmico vigente. E Calvin é advertido diariamente por essa falta. Calvin, ele mesmo, preocupa-se: em outros tempos, livre de seus, porque não dizer, heterônimos, a situação não era dramática a tal ponto. No universo do personagem o dilema é claro: seu original esquema criativo gerou incompatibilidades práticas reais. Ainda assim, a solução é fiel a seu sistema: as duplicatas são transformadas em minhocas - para horror de sua mãe - e exiladas na terra do quintal. Uma decisão drástica, sem dúvida. O que se aprende disso? Absolutamente nada, diz Haroldo.⁴

³ Os desdobramentos contemporâneos em questão (sobretudo o conceito de neobarroco) são informados na Antesala, situada nos anexos.

⁴ WATTERSON, 1995, p. 22. A história do duplicador encontra-se nos anexos, na íntegra.

Certamente não podemos exigir de Haroldo que resolva as questões do mundo. Ele sem dúvida ficaria enfadado, os leitores aborrecidos e nós sofreríamos a ira de Calvin – e dos editores, é claro.

O cerne da questão é: Calvin e Haroldo não decifram o mundo pela simples razão de que eles o são. Representam e vivem a realidade, que é nossa por extensão. Como nós, têm poder limitado para prever os acontecimentos em sua existência: habitam na incompreensão da totalidade das coisas, se esforçam criativamente para expandir seu entendimento do universo.

A proximidade entre os planos cria o interesse peculiar. Arrisca-se saber como Calvin reagirá a suas dificuldades, muito familiares, reconhecemos. Como não ir à escola todos os dias é a questão proposta. A reação de Calvin é simples e contemporânea: ele se multiplica.

Certamente Calvin não terá lido Calvino. Na sua idade ainda aprende caligrafia, embora já tenha escrito uma autobiografia bastante *exata*.⁵

Podemos supor contudo um leitor-modelo que concentre a órbita de ambos em sua biblioteca universal.⁶

Nos textos breves de Gadda, bem como em cada episódio de seus romances, cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas divagações se tornarem infinitas. De qualquer ponto que parta, seu discurso se alarga a ponto de compreender horizontes sempre mais vastos, e se pudesse desenvolver-se em todas as direções, acabaria por abraçar o universo inteiro. (CALVINO, 1998, p.122)

O leitor-modelo de Calvin sabe do que ele é capaz: além de multiplicar-se, pode transformar a si mesmo e aos outros em monstros de imaginação. O processo é freqüentemente limitado por um adulto, que interrompe as divagações por motivos

⁵ Uma das Norton Lectures de Calvino é sobre a exatidão. Cf. CALVINO, 1998, p. 69.

⁶ Eco faz interessantes inferências sobre o formato da *Enciclopédia* do leitor-modelo de *Os três mosqueteiros* em suas Norton Lectures. Cf. ECO, 1994, p. 115.

práticos. O parentesco nominal Calvin/Calvino é fatalmente substituído por outro de ordem subjetiva: o do desejo.

O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que – para além de todos os rótulos - gostaria de ver desenrolando-se ao longo do próximo milênio. (CALVINO, 1998, p.130)

Calvin não pensará a possibilidade de entrar para a contemporaneidade através de seu homônimo italiano. Errado, diz seu leitor modelo. Calvin é capaz de pensar o que quiser. E de ser o que quiser: sua natureza é plural.

De fato, essa característica é suficiente para incluí-lo no que Calvino chamou *multiplicidade*. Mas o uso do multiplicador coloca uma questão adicional: a da forma. Haroldo protesta – se não dorme, evidentemente. Nada aprendemos com essa experiência, é sua opinião. Paradoxalmente, sua expressão é cínica: evoca Paul Feyerabend, que defende uma ciência de acaso e leveza.

De lo que se sigue que el científico que trabaja en una situación histórica particular debe aprender a reconocer el error y a convivir con él, teniendo siempre presente que él mismo está sujeto a añadir nuevos errores en cualquier etapa de la investigación. Necesita de una teoría del error que añadir a las reglas “ciertas e infalibles” que definen la “aproximación a la verdad”. [...]

Siendo esto así, la historia de la ciencia será tan compleja, tan caótica, tan llena de error y tan divertida como las ideas que contenga, y estas ideas serán a su vez tan complejas, tan caóticas, tan llenas de error y tan divertidas como son las mentes de quienes las inventaron. (FEYERABEND, 1974, p.11)

Não é apenas a impossibilidade de apreensão de uma verdade definida, mas a sua possibilidade de acesso fragmentário, mutante e plural, que faz de nós⁷ habitantes do que Omar Calabrese batizou *Idade Neobarroca*.

⁷ Nós refere um universo amplo que inclui, entre outros habitantes, *cartoons* americanos e teóricos italianos.

Uma descrição inicial projeta um mundo possível capaz de suportar a vida de espécies distintas conhecidas (ex: Calvins - modelos americano ou italiano⁸) ou desconhecidas (Calvins futuros).⁹

Circula uma gente estranha hoje no mundo da cultura. Gente que não pensa estar a cometer um crime de lesa-majestade ao interrogar-se se por acaso não haverá alguma relação entre a mais recente descoberta científica respeitante à fibrilação cardíaca e um telefilme americano. Gente que imagina a existência de curiosas relações entre um sofisticado romance de vanguarda e uma vulgar banda desenhada para garotos. Gente que entrevê cruzamentos entre uma futurista hipótese matemática e as personagens de um filme popular.

Com este livro procuro ser oficialmente admitido neste grupo. (CALABRESE, 1987, p.9)

Calabrese indica uma quase democracia shakespereana do universo (“somos feitos da mesma matéria de nossos sonhos”).¹⁰ Em seu mundo habitam com direitos civis equivalentes¹¹ calvins, leitores, ecos. A força dessa visão reside certamente em seu contrário:¹² a flexibilidade. Se o arco está rígido, ele se quebra, diz o *I Ching*.¹³ É preciso que seja maleável. Para o *I Ching*, a verdadeira força consiste no atributo flexível, que se estende no espaço. Calvino recorda outra tradição, familiar nesse momento.

De *Rerum Natura*, de Lucrécio, é a primeira grande obra poética em que o conhecimento do mundo se transforma em dissolução da compacidade do mundo, na percepção do que é infinitamente minúsculo, móvel e leve. Lucrécio quer escrever o poema da matéria, mas nos adverte, desde logo, que a verdadeira realidade dessa matéria se compõe de corpúsculos invisíveis. É o poeta da concreção física, entendida em sua substância

⁸ As estratégias de *marketing* hoje são capazes de atos impensáveis.

⁹ Calabrese considera a possibilidade de um consumo ativo da cultura que transforme seu produto. (Cf. CALABRESE, 1987, Cap IV, “Desordem e Caos. Recepção descontínua”, p. 83). Assim, cada leitura potencialmente criaria Calvins e/ou Calvins distintos.

¹⁰ Calvino também declara sua culpa: “A renascença Shakespereana conhece os influxos etéreos que conectam macrocosmo e microcosmo desde o firmamento neoplatônico aos espíritos dos metais que se transformam no crisol dos alquimistas (...) Confesso-me fortemente tentado a construir para mim mesmo um Shakespeare partidário do atomismo de Lucrécio (...)”, Op cit. p. 31-33.

¹¹ A civilidade é hoje, ao menos retoricamente, estatuto de humanidade.

¹² Se pensamos no quadrado semiótico, a noção de contrário se expande. Assim o contrário imediato de força pode ser fraqueza, e seus subcontrários rigidez e flexibilidade. Calabrese resume didaticamente o esquema na p. 36.

¹³ I CHING, 1997.

permanente e imutável, mas a primeira coisa que nos diz é que o vácuo é tão concreto quanto os corpos sólidos. [...] A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo. (CALVINO, 1998, p.20-1)

A flexibilidade com que Calvino projeta a leveza produz uma visão informal da matéria. Surge uma reordenação do ver as formas no mundo, tão mais maleável quanto mais leve se apresenta.

Também para Ovídio tudo pode assumir formas novas; também para ele, o conhecimento do mundo é a dissolução de sua compacidade [...]

Enquanto o mundo de Lucrecio se compõe de átomos inalteráveis, o de Ovídio se compõe de qualidades, de atributos, de formas que definem a diversidade de cada coisa, cada planta, cada animal, cada pessoa; mas não passam de simples envoltórios de uma substância comum que – se uma profunda paixão a agita – pode transformar-se em algo totalmente diferente. (CALVINO, 1998, p.20-1)

O ser mais leve associado a formas flexíveis multiplica a matéria. Inadvertidamente,¹⁴ Calvino aproxima o que define de multiplicidade daquilo que chama de leveza. A ponte são precisamente¹⁵ as formas.

Calvin tem finalmente seu estatuto elevado ao de homem contemporâneo. O homem estupendo, ele dirá.¹⁶

A liberação formal, sua imprecisão multiplicada e o prazer¹⁷ que advém daí constróem a vizinhança atual de Calvin, Lucrecio, Shakespeare, os sábios do *I Ching* e, é claro, nós mesmos.

¹⁴ Nunca saberemos. A questão é: o que parece inadvertido é acaso ou simulação de ingenuidade do autor? A questão é discutida por Calabrese ao definir a citação neobarroca na análise de *E.T.*, de Spielberg, e *O nome da rosa*, de Eco.

¹⁵ *Imprecisamente* seria mais adequado.

¹⁶ O homem estupendo é uma mutação criativa ousada, sem dúvida. Há uma tira sua em anexo.

¹⁷ Calabrese define prazer por oposição de juízos de valor: “Disse-se acima que limite e excesso são dois tipos de ação cultural. Mas trata-se de tipos de ação que uma cultura não experimenta sempre. Existem períodos mais dirigidos para a estabilização organizada do sistema centrado, e períodos opostos. Épocas ou zonas da cultura em que prevalece o gosto por estabelecer normas “perimétricas”, e outras em que, pelo contrário, o *prazer* ou a necessidade é ensaiar ou quebrar os existentes. Portanto: de tender para o limite e provar o excesso. Ao segundo tipo pertence evidentemente a idade (ou o caráter cultural) a que chamamos “neobarroco”.” Op. cit., p.64.

No que consiste o neobarroco está quase dito. Encontra-se na procura de formas – e na sua valorização -, em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade. ... por isso que uma teoria científica que diz respeito a fenômenos de flutuação e turbulência, e um filme que concerne a mutantes de ficção científica são aparentados: porque cada âmbito fala de uma orientação comum do gosto. Não se descobriu a ordem do caos, não só por não se poder fazê-lo, como, e principalmente, porque interessava pouco. Do mesmo modo que *Alien*. (CALABRESE, 1987, p.10)

Tempos atrás,¹⁸ os homens¹⁹ que escreveram o *I Ching* pensaram o mundo desta forma ao batizar o oráculo de *Livro das Mutações*. *Alien*, *I Ching* e *A Coisa*²⁰ participam de uma mesma verdade, é certo. Ao menos é assim que vemos a ‘coisa’²¹ hoje.²² Num tempo de limites indecisos e verdades informes, a atitude elástica frente a fenômenos e objetos de estudo tende a ocupar espaço no pensamento. No neobarroco não há mentira ou concretude, mas verdade instável.

La ciencia como realmente la encontramos en la historia es una combinación de tales reglas y de error. De lo que sigue que el científico que trabaja en una situación histórica particular debe aprender a reconocer el error y convivir con él, teniendo siempre presente que él mismo está sujeto a añadir nuevos errores en cualquier etapa de la investigación. Necesita una teoría del error que añadir a las reglas “ciertas e infalibles” que definen la “aproximación a la verdad”. (FEYERABEND, 1974, p.9)

¹⁸ Atrás nesse caso é relativo: se há obras intercambiáveis no tempo e o olhar de uma época modifica a obra de outra é preciso considerar uma noção de temporalidade onde passado e futuro convivem num espaço *simultâneo* comum.

¹⁹ Borges disse da *Divina Comédia* que “foi o melhor livro que os homens já escreveram.” *Homens*, portanto, ganha estatuto de autor-modelo exemplar, sobretudo no tocante à discussão sobre citação. O indecível na citação neobarroca é apontado por Omar Calabrese no Capítulo X – “Distorção e perversão”. Op. Cit., p.185.

²⁰ Calabrese analisa a informidade de monstros como *Alien*, *A Coisa*, etc., no Capítulo V. A visão referida “uma massa (...) num estado de transformação e metamorfoses”, é muito semelhante à estrutura do *I Ching*, ainda que o autor não processe a relação. (Op. cit. p.109)

²¹ O trocadilho é uma espécie de mutação marginal da palavra, muito em voga na linguagem popular do Brasil atual.

²² Albert Einstein, como se sabe, foi um dos primeiros a incluir no pensamento atual a noção de relatividade.

Mas a diferença entre ciência e literatura é, a propósito, relativa. Curiosamente idéias como informidade, relatividade e pluralidade são mais freqüentes no âmbito do que chamamos ciência que em literatura. Cremos que a concretude do mundo dificultaria o olhar informe, mas não. As coisas se dão diferentes, não imaginamos porquê. Falhamos. Se observamos um tronco rijo de árvore, imaginamos que é feito de espaços vazios em torno de matéria minúscula concentrada e em movimento contínuo.²³ Contamos isso a outros, criamos seguidores, fazemos pesquisas e.... provamos a teoria. Se olhamos uma linha reta provamos que ela não é reta.²⁴ Ao olhar o céu pensamos: a) as estrelas são pintadas²⁵ b) refletem astros em órbitas desconhecidas, que não mais existem. Quase por capricho, nos dedicamos a provar apenas a segunda hipótese.

A matéria estimula a imaginação do homem de maneira plural,²⁶ é claro. Entretanto, o esforço de *provar* o invisível na concretude das coisas ~~torna-o~~ torna-o mais suscetível ao caráter múltiplo do mundo hoje.²⁷ Calabrese vê a deficiência das ciências humanas.

A maioria dos fenômenos do universo não é atribuível a modelos estáveis, mas antes à instabilidade derivada do facto de que são mais numerosos os sistemas complexos que os lineares. Mas também aqui: a cultura “criativa” está a oferecer-nos neste breve momento de século o fim de todo o modelo normativo e a produção de objetos instáveis, complexos pluridimensionais. As disciplinas humanísticas porém pouco caem na conta a tal respeito. Em conclusão, estamos a assistir a uma fractura que tem algo de paradoxal. Por um lado, a nova ciência e o estetismo dos productos culturais mostram-nos todas as facetas da complexidade. Por outro, pelo contrário, as ciências humanas revelam-se justamente pobres e atrasadas na interpretação dos fenômenos complexos. Por um lado, mais uma vez, a “nova ciência” e a estética surgem completamente ocupadas com problemas da *transformação* e da *duração* das coisas, com o corolário de se ocupar da natureza da mudança e de revalorizar a sua origem *conflitual*. Por outro, as ciências humanas ou não

²³ Podemos supor a origem do raciocínio grego que imaginou o átomo.

²⁴ Einstein ampliou o foco de ação da física com suas teorias revolucionárias.

²⁵ A idéia evoca as lendas indígenas da criação do mundo.

²⁶ Ciência, literatura, etc.

²⁷ Esses são, sem dúvida, os responsáveis pela nova ciência, tal como a descreve Calvino: “Cada ramo da ciência em nossa época parece querer nos demonstrar que o mundo repousa sobre entidades sutilíssimas – tais as mensagens do DNA, os impulsos neurônicos, os quarks, os neutrinos errando pelo espaço desde o começo dos tempos...” Op. cit., p.20

dão efectivamente pela questão, ou ao advertirem-na fornecem respostas ultrapassadas, como aquelas que se referem ao velho idealismo, ao velho irracionalismo, à velha recusa de modelos rigorosos. Repito *rigorosos*, o que não significa *unificados*. Por outras palavras: entre poucas excepções [...] as ciências da cultura permaneceram numa fase comparável à física clássica, isto é, ancoradas numa visão “euclidiana” da própria cultura. E, no entanto, está a nascer uma geometria não-euclidiana do saber. (CALABRESE, 1987, p.186.)

“Como conceber uma obra menos deleitável e hospitaleira do que *As mil e uma noites* e que, ainda assim, é uma trama de paradoxos de ordem lógica e metafísica?”²⁸ Se em tempos insuspeitados os limites entre a arte e ciência já repetiam essa felicidade original que é o outro nome da indiferenciação, os mecanismos das ciências da literatura sugerem ainda mecanismos que operam sob as leis de categorias imóveis. É talvez inevitável sua incapacidade para lidar com a complexidade e o comércio infinito na diversidade das coisas²⁹.

A preocupação de Omar Calabrese reside no que atribui como falta de rigor das ciências humanas, aliado a certo espírito refratário à aceitação do mundo informe e plural.

O desejo de coerência e pertinência nas descrições das ciências humanas parece-me ser, independente do resultado deste trabalho, um desejo legítimo. De facto, um vento antimetódico percorreu nos últimos tempos o universo do saber humanístico e, pessoalmente, me sinto afastado dele. O declínio de certas formas da racionalidade não pode ter como consequência a liquidação da racionalidade, mas apenas a procura de formas de racionalidade diferentes e mais adequadas ao contemporâneo.³⁰

(CALABRESE, 1987, p.11)

²⁸ BORGES, 1985, p. 126.

²⁹ Faraco observa que nesse contexto, a Linguística, por exemplo, foi capaz inclusive de “matar o sujeito”. FARACO, TEZZA, CASTRO (orgs.), 1996, p. 117.

³⁰ Calvino concorda quando fala de leveza: “cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu, eu deveria voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou irracional. Quero dizer que preciso mudar o ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica outros meios de conhecimento e controle.” Op. cit., p. 19

Neste momento fazemos parte de um coro italiano afinal, em seus melhores momentos. Somos privilegiados. Calabrese encontra eco³¹ em Calvino, que fala de literatura em termos idênticos.

No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das explicações que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. (CALVINO, 1998, p.127)

O fluxo entre ciência e literatura é antigo. A relocação de limites entre ambos é imprecisa através dos séculos. O próprio Calvino refere-se a Lucrecio, filósofo da matéria em seu tempo, como “poeta do invisível”.³² Observamos que suas idéias, do ponto de vista pragmático, têm uso científico atual escasso. Resta-nos um estilo memorável, a *utilidade* é substituída por *beleza*. Apreciamos³³ suas qualidades imagéticas e literárias, sobretudo. O filósofo das coisas é refigurado,³⁴ transforma-se no poeta das ‘infinitas potencialidades imprevisíveis’.³⁵ Tal qual um gentleman, Calvino se adianta: promove o encontro entre Cyrano de Bergerac e Isaac Newton .

Nesta minha exposição sobre a leveza, Cyrano figura sobretudo pelo modo como, antes de Newton, abordou o problema da gravitação universal; ou melhor, é o problema de como subtrair-se à força da gravidade que estimula de tal forma sua fantasia a ponto de fazê-lo inventar toda uma série de sistemas para subir à lua cada qual mais engenhoso que o outro [...] (CALVINO, 1998, p.35.)

³¹ Além da popularidade, o trocadilho é mutação recorrente. (cf. nota 21). A referência não é gratuita . De fato, se consideramos a descrição do caráter informe e múltiplo do neobarroco levada a cabo por Calabrese -com base em exemplos detalhados da obra de Umberto Eco, entre outros - a aproximação com a noção de multiplicidade de Calvino é natural. Calabrese encontra, portanto, Eco em Calvino.

³² Cf. páginas 12-13.

³³ A terceira pessoa do plural é parte também de um conjunto informe e variável. *Nós* representa, no uso empregado na frase a) o autor; b) Italo Calvino – que registrou sua admiração pelas qualidades poéticas de Lucrecio em seu testamento literário ; c) os surrealistas, cuja potência imagética Lucrecio de certa forma antecipa em *De Rerum Natura*. Dados os elementos acima, o conjunto pode ampliar-se ou diminuir, obviamente.

³⁴ *Relido* seria adequado, em vista da discussão contemporânea da recepção. *Refigurado* é exato em vista da discussão específica sobre formas no neobarroco.

³⁵ Outra definição de Calvino. (Cf. citação na página 13).

Perdoem-me, sou tentado a citar ainda uma vez Paul Feyerabend. Não será vão. Se por um lado Calvino expande fronteiras entre ciência e literatura, partindo da segunda, por outro Feyerabend realiza o caminho inverso. É proposta uma relocação agradável de limites entre ciência, literatura, etc. A prática de Feyerabend é, indiscutivelmente, literária.

El propio error es un fenómeno histórico. Una teoría del error habrá de contener por ello reglas basadas en la experiencia y la práctica, indicaciones útiles, sugerencias heurísticas mejor que leyes generales, y habrá de relacionar estas indicaciones y estas sugerencias con episodios históricos para que se vea en detalle cómo algunas de ellas se han llevado al éxito a algunas personas en algunas ocasiones. Desarrollará la imaginación del estudiante sin proveerle de prescripciones y procedimientos ya preparados y inalterables. Habrá de ser más una colección de historias que una teoría propiamente dicha, y deberá contener una buena cantidad de chismorreos sin propósito de los que cada cual pueda elegir aquello que cuadre con sus intenciones. Los buenos libros sobre el arte de reconocer y evitar el error tendrán mucho en común con los buenos libros sobre el arte de cantar, de boxear o de hacer el amor. Tales libros consideran la gran variedad de carácter, de dotación vocal (muscular, glandular, emocional), de idiosincrasias personales, y prestan atención al echo de que cada elemento de esta variedad puede desarrollarse siguiendo las más inesperadas direcciones [...]Contienen numerosas reglas basadas en la experiencia y la práctica, indicaciones útiles, y dejan al lector elegir lo que se ajusta a su caso. (FEYERABEND, 1974, p.9-10)³⁶

Chega-se a um momento inevitável. A instabilidade limítrofe entre ciência e literatura é válida afinal no campo particular dos limites literários. A crítica se desfigura, desloca, assume a surpresa de formas futuras. Torna-se plural e tão literária quanto seu alvo de estudo. É preciso ser claro: a definição de Calabrese para o conceito de neobarroco fundamenta-se de maneira precisa em transformações morfológicas³⁷.

³⁶ Eco reproduz o processo ao analisar um trecho filosófico de Wittgenstein como se fosse literatura. Cf. ECO, 1994, p. 31. Os limites entre os gêneros tornam-se flexíveis, portanto.

³⁷ O neobarroco está na ante-sala, encontrada em anexo.

Todavia também Focillon, em *A Vida das Formas*, distingue nitidamente entre categorias estilísticas historicamente definidas e princípios formais a que damos simbolicamente o mesmo nome. Os famosos “estádios” evolutivos (idade experimental, idade clássica, idade do renascimento, idade barroca) são na verdade *transformações morfológicas* válidas no interior de qualquer estilo histórico. [...] (CALABRESE, 1974, p.31)

Por “clássico” entenderemos substancialmente categorizações dos juízos fortemente orientadas para as homologações estavelmente orientadas. Por “barroco” entenderemos, pelo contrário, categorizações que “excitam” fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes, que o submetem a turbulências e flutuações e que o surpreendem quanto à resolubilidade dos valores. [...] (CALABRESE, 1974, p.39)

A pesquisa do “neobarroco” terá por objectivo “figuras” (isto é, manifestações históricas de fenômenos) e por tipificação formas (modelos morfológicos em transformação). (CALABRESE, 1974, p.40)

É tentadora a intenção de traçar um perfil biográfico³⁸ instantâneo de Roland Barthes. Não o farei³⁹ pelo simples motivo de que sua obra é suficiente para ilustrar uma surpreendente⁴⁰ transformação morfológica de gênero.

Como sentir prazer em um prazer relatado (enfado das narrativas de sonhos, de festas)? Como ler a crítica? Um único meio: visto que sou aqui um leitor em segundo grau, cumpre-me deslocar minha posição: esse prazer crítico, em vez de aceitar ser o seu confidente – meio seguro de perdê-lo – posso tornar-me o seu *voyeur*: observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão; o comentário faz-se então aos meus olhos um texto, uma ficção, um envoltório fendido. (BARTHES, 1999, p.26)

Leila Perrone-Moisés nos informa ainda de *exploradores*⁴¹ adicionais. Pound ao criticar Dante quase que somente cita sua obra.....

A maior qualidade da obra talvez seja sua “materialidade”: tudo está ali, na página.

³⁸ O crítico Roland Barthes traçou um caminho determinado e tornou-se escritor postumamente.

³⁹ O perfil foi traçado na nota acima. É curiosa a contradição polifônica do discurso.

⁴⁰ No contexto neobarroco contudo o *surpreendente* não só é esperado, como é propriamente a meta.

⁴¹ O explorador é freqüentemente definido como indivíduo que tem por intuito ultrapassar fronteiras desconhecidas

Pound está tão convencido dessa evidência que sua crítica de Dante consiste freqüentemente em apenas citar o texto original. Por essa mesma razão, ele aconselha o leitor a não ficar “hipnotizado” pelo aparato crítico secular que acompanha a Divina Comédia; o conhecimento direto da obra basta. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 88.)

...e Haroldo de Campos, que pratica o que Pound chamou de ‘crítica por demonstração’: “Destaca-se aí a tradução de um *Coup de dés* por Haroldo de Campos, prova cabal de [...] que uma boa tradução é, ao mesmo tempo, uma forma de crítica.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 121.)

A força de Barthes contudo reside no fato de que associa a fusão morfológica de gênero⁴² à pluralidade. Da leveza⁴³ das formas advém o prazer, o que faz de Barthes senão um indivíduo neobarroco, ao menos um autor-modelo satisfeito.

[...] pouco a pouco, um texto pode entrar em contato com qualquer sistema: o inter-texto tem como única lei a infinitude de suas reprises. O próprio Autor – divindade vetusta da antiga crítica – pode, ou poderá, um dia, constituir um texto como os outros: bastará renunciar a fazer de sua pessoa o sujeito, o núcleo, a origem, a autoridade, o Pai, de onde derivaria toda sua obra, por meio da expressão; bastará considerá-lo como um ser de papel e sua vida como uma bio-grafia (no sentido etimológico da palavra), uma escritura sem referente, matéria de uma conexão, e não de uma filiação: *a crítica, (se poderemos ainda falar de crítica) consistirá então em inverter a figura documentária do autor e transformá-la em figura romanesca, não situável, irresponsável, presa no plural de seu próprio texto[...]* (BARTHES, 1992, p.227. *Grifo meu*)

A pluralidade de um texto mora em seu potencial futuro. Calvin sabe bem disso. Quando sua mãe o leva para o banho, é perfeitamente plausível que ele a veja como um monstruoso habitante do planeta Zorg. Desta vez, Calabrese encontra eco em Calvin: “Não existe obra, de facto, que não sugira a maneira de a ler e de a julgar: que não contenha uma coação a uma futura memória”. (CALABRESE, 1987, p.23)

⁴² Crítica transforma-se em literatura.

⁴³ O sentido empregado por Calvino é o mesmo.

O conceito é ampliado por Calvino, que revive a visão⁴⁴ de Borges. Evidentemente o exemplo reforça a pulverização dos limites de gênero.

Assim como faz parte dos lugares obrigatórios da fortuna crítica de Borges a observação de que todo texto seu redobra ou multiplica o próprio espaço por meio de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real, ou de leituras clássicas ou eruditas ou simplesmente inventadas. [...]

Nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é com a extração da raiz quadrada de si mesma: uma “literatura potencial”, para usar a terminologia que será mais tarde aplicada na França, mas cujos prenúncios podem ser encontrados em *Ficciones*, nas alusões e fórmulas dessa que poderia ter sido a obra de um hipotético autor chamado Herbert Quain. (CALVINO, 1998, p.63)

Calvino e Barthes finalmente concordam que é a pluralidade da obra um prazer essencial.

No texto de prazer, as forças contrárias não se encontram mais em estado de recalçamento, mas de devir: nada é verdadeiramente antagonista, tudo é plural.[...] .

Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação) , de fazer surgir um novo estado filosófico de matéria lingüística. (BARTHES, 1999, p.43)

É evidente que sem se dar conta Barthes e Calvino inauguram a ponte entre leveza e pluralidade como atributos. O comércio entre ambas transforma-se em fonte de prazer neobarroco, que assume assim identidade mercurial.⁴⁵

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis, mais se distancia daquele unicum que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrario, respondo, quem somos nós senão uma

⁴⁴ Nesse contexto, sua cegueira é o maior livro inventado pelos homens.

⁴⁵ Calvino se refere a Mercúrio na conferência sobre a rapidez. É o deus inclinado para as trocas, comércio, comunicação.

combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, árvore na primavera e árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico....

Não era acaso este o ponto de chegada a que tendia Ovídio ao narrar a continuidade das formas, o ponto de chegada a que tendia Lucrecio ao identificar-se com a natureza comum a todas as coisas? (CALVINO, 1998, p. 138)

Podemos imaginar finalmente a leitura plural de um texto, que considere livremente suas instabilidades, possibilidades futuras, informidades. O atributo da leveza relativizará eventuais monstruosidades é claro; um texto pode enfim ser lido como uma entidade mutante amiga⁴⁶, um engodo, uma mulher inacessível talvez, um enfado jamais. Como as várias faces de Ethan Hunt⁴⁷, as informidades textuais se apresentarão como incógnitas, múltiplas e variáveis. Haroldo finalmente não se enfadará conosco. “Vivendo e não aprendendo. Esses somos nós.”, dirá feliz enquanto nos divertimos.⁴⁸

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. (CALVINO, 1998, p. 127)

⁴⁶ “E é bem isso o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer este texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida.”- BARTHES, 1999, p. 49.

⁴⁷ Ethan Hunt é o agente do filme *Missão Impossível*, dotado de infinitos disfarces para combater o mal.

⁴⁸ Calvino afirma que divertimento é ‘coisa séria’. Concordo, e transcrevo o trecho: “Creio que divertir seja uma função social, corresponde a minha moral; penso sempre no leitor que deve absorver todas essas páginas, é preciso que ele se divirta, é preciso que ele tenha também uma gratificação; esta é a minha moral: alguém comprou o livro, despendeu dinheiro, investe parte de seu tempo nele, deve divertir-se. Não sou só eu que penso assim; por exemplo, também um escritor muito atento aos conteúdos como Bertolt Brecht dizia que a primeira função social de uma obra era o divertimento. Penso que divertimento seja uma coisa séria.” CALVINO, 1996, p.7.

中孚

61. CHUNG FU / VERDADE INTERIOR



*Acima SUN, A SUAVIDADE, VENTO.
Abaixo TUI, A ALEGRIA, LAGO.*

Há uma lenda na região Amazônica atual⁴⁹ que propõe verdadeiramente a mutação. O boto, ao mesmo tempo deus e súdito⁵⁰ das águas, surge como rapaz atraente nas festas em noites de lua. Dentre todas as garotas que encanta e seduz com seu charme, elege uma e leva-a a beira do rio. Amam-se no decorrer da noite. Antes do amanhecer, o boto mergulha novamente nas águas onde reassume sua forma original. Ele nunca retorna a sua amada. Na próxima noite de lua onde há uma festa entretanto, lá está o boto para escolher eventualmente um outro amor. Na Amazônia, de todas as crianças nascidas de pai desconhecido diz-se que são filhas do boto.

Se a função social do mito é sugerida,⁵¹ seu sincretismo de caráter é certo. Os limites entre os modelos culturais indígena e europeu⁵² são estabilizados numa estrutura mítica e social *mutante*.⁵³ Conforma-se uma certa monogamia flexível, que aceita miticamente uma poligamia instável. Frente ao sistema oficial monogâmico os filhos de mãe solteira são, de fato, filhos do boto. Na flexibilidade do sistema ele⁵⁴ pode, é claro, ter filhos com

⁴⁹ O nascimento das lendas remete a tempos imemoriais. *Atual* considera, portanto, um período que inclui, no mínimo, ontem e hoje.

⁵⁰ As lendas indígenas da região Amazônica atribuem divindade a determinados animais. Eles são por sua vez habitantes naturais da floresta e das águas.

⁵¹ A lenda torna poeticamente aceitável o antigo tabu social da mãe solteira.

⁵² Portugal, como se sabe, foi o principal país europeu a colonizar as terras ao sul do equador, habitadas por diversas nações indígenas e de riquezas naturais abundantes, entre as quais se conta o famoso *Pau-Brasil*.

⁵³ A maioria das nações indígenas – tupis-guaranis, kaingangues, ianomamis, etc - que habitavam o Brasil colonial adotavam a poligamia como sistema social instituído. Os povos europeus invasores – portugueses, espanhóis e holandeses – ao contrário, eram monogâmicos. *Mutação* nesse caso faz do Brasil de hoje uma espécie de paraíso cultural social, onde um certo espírito indígena poligâmico se sobrepõe à superfície social monogâmica instituída. Cf. Hino Nacional Brasileiro: “Nossa terra tem mais vida, nossa vida em teu seio mais amores.” “Garota nacional”, do Skank, representa espírito semelhante evocando ainda o canibalismo “eu quero te provar/sem medo e sem amor/ eu quero te provar”.

⁵⁴ *Ele* é o sujeito informe superlativo criado pela cultura amazonense: pode, efetivamente, ser incorporado sob o nome de *boto* por quantos homens o desejarem fazê-lo. As categorias de Eco subvertem-se, é claro. O leitor-modelo (que pressupõe um deus sedutor, entre outras coisas) confunde-se com o leitor-empírico; torna-se justamente *autor* empírico desses mesmo atos. Constitui-se o leitor empírico e modelo, personagem e autor da lenda, com caráter mítico transmutado em evento cultural objetivo. Calvin reproduz esquema semelhante transformando o mundo em

quantas mulheres quiser. A poligamia torna-se aceitável no seio de um sistema oposto⁵⁵ distendido, sem qualquer juízo de valor negativo.

Darcy Ribeiro nos lembra que os sistemas míticos indígenas sofreram várias transformações em contato com a cultura branca européia.⁵⁶ Ao que parece, ainda que de forma traumática, a duplicidade cultural sobrevive na criação de sistemas híbridos mutantes. É evidente que a lenda do boto é por demais interessante para ser encaixada num esquema teórico qualquer. Se respeito o mito, evito sua apropriação teórica indevida.⁵⁷ Seu espírito de liberdade e hibridismo é suficiente para evocar o caráter mutante de estruturas culturais em conflito.⁵⁸ O comentário anterior é evidentemente falso se pensamos a interpretação do texto tendo em vista a pluralidade⁵⁹ sugerida por Roland Barthes. A interpretação é leitura do mito que pressupõe e transforma o próprio mito, incorporando-se a ele de maneira bastante imprevisível. Barthes realizou sem dúvida um trabalho notável ao acrescentar a crítica ao corpo do texto em *S/Z*.⁶⁰ É tão difícil imaginar hoje a novela de Balzac separada do texto de Barthes quanto pensar um Brasil falante de outra língua que não o português híbrido vigente.⁶¹ A relação com o *I Ching* é tão mais curiosa se pensamos que o oráculo propõe movimento e mutação como constantes básicas do mundo. A interpretação das linhas no hexagramas, diz-se,⁶² foi acrescida em

espaço explorado pelo cosmonauta Spiff, sendo freqüentemente censurado por sua mãe. A cultura amazonense é mais condescendente.

⁵⁵ Monogamia pode ser entendido como oposto de poligamia, num certo sentido.

⁵⁶ O mito da criação do mundo na cultura Kaapor foi transformado após o contato traumático com o homem branco. Cf. RIBEIRO, 1957, p.76.

⁵⁷ A este respeito, Oscar Wilde afirmou que somente as pessoas superficiais querem descobrir o que está por detrás das aparências. Também Susan Sontag crê que vivemos uma época paranóica, onde pretendemos interpretações desnecessárias dos mitos, que já se apresentam em sua totalidade. Tomando-se tais afirmações como verdade, seria correto interromper esse trabalho por aqui, o que acarretaria certamente conseqüências indesejadas. A postura revolucionária de Wilde levou-o, a propósito, aos tribunais. WILDE, Oscar, apud. SONTAG, 1987, p. 11-13.

⁵⁸ O sentido do termo é o mesmo empregado por René Thom ao descrever a dinâmica da teoria das catástrofes. Calabrese apresenta o princípio matemático no Cap V. 5, "Teorias científicas da instabilidade". Op. cit. p. 124.

⁵⁹ O conceito foi discutido em páginas anteriores.

⁶⁰ *S/Z* é um estudo de Roland Barthes da novela *Sarrassine*, de Balzac, onde texto e crítica são quase que indistintos. A noção de texto plural pretendida pelo crítico-escritor é realizada praticamente e de maneira admirável.

⁶¹ O português falado no Brasil pode ser entendido como um produto mutante do contato crítico entre os povos indígenas, europeus e africanos, protagonistas do período colonial. A língua européia colonial sofre assim mutações que a expandem crítica e culturalmente, e sem as quais não pode mais ser compreendida. Conforma-se um terceiro produto cultural, derivado dos anteriores e contudo, mais amplo. Cf. poéticas culturais populares do Brasil (ex: Bossa Nova, Samba, Frevo, Repente, etc. As possibilidades musicais da língua européia são expandidas a limites inimagináveis nos usos consagrados de origem). O esquema é válido para os processos de colonização onde as culturas pré-coloniais não foram totalmente dizimadas.

⁶² Diz-se refere-se ao prefácio à edição brasileira do *I Ching*, de Gustavo Corrêa Pinto. Op. cit. p.XI.

épocas posteriores. O trabalho dessas dinastias⁶³ é entretanto parte integrante e inseparável do oráculo⁶⁴ como o conhecemos hoje.

As mutações ancestrais, o tumulto das miscigenações, as entidades meio deusas, meio animais, o sexo entre as espécies humanas, celestes e selvagens; todas as possibilidades que enumerei invocam irreprovável clamor. Creio ser o momento adequado para lembrar uma noção importante: a monstrosidade. Estudar o monstruoso significa efetivamente estudar a irregularidade, a desmesura, a deformação sem par. Há, de fato, uma ciência para isso: a teratologia.⁶⁵

Ainda uma vez Omar Calabrese nos avisa que vivemos, sem dúvida, uma época produtora de monstros.

Partamos de um dado real. Nos últimos anos, temos assistido, e continuamos a assistir, à criação de universos fantásticos que pululam de monstros. Cinema, televisão, literatura, publicidade, música, têm-nos fornecido uma impressionante galeria de exemplares, embora assaz diversos entre si.[...]

Já esta verificação seria suficiente para nos fazer reflectir numa superficial relação com o barroco e com outras épocas “semelhantes”, produtoras de monstros: latinidade tardia, baixa Idade Média, romantismo, expressionismo. Todos eles períodos em que o monstro serve para representar não só o sobrenatural ou o fantástico, como acima de tudo, o “maravilhoso”, que depende da raridade e causalidade da sua gênese na natureza e da oculta e misteriosa teleologia de sua forma. (CALABRESE, 1987, p.105.)

O interesse do assunto reside precisamente em seu julgamento. Categorias de valor aplicadas ao monstruoso são produtoras de efeitos tão curiosos quanto se possa imaginar. Observo Calvin figurando sua mãe como um monstro terrível que o leva - ele, o destemido cosmonauta Spiff⁶⁶ - para a masmorra e obriga-o alavar a cabeça. Por

⁶³ Dinastias posteriores refere-se aos textos do rei Wên e do Duque de Chou, “com quem a dinastia Chou principia”. Op. cit. p. XII.

⁶⁴ Na hipótese de S/Z assumir função oracular, Barthes seria certamente elevado ao estatuto de sábio.

⁶⁵ Fosse eu honesto, creditaria essa frase e seus substantivos a Omar Calabrese, Op. cit. p 106. Como não sou, redijo esta nota de rodapé, e a contragosto. Cf. TORERO, 1997, p. 7.

⁶⁶ Esta história de Spiff utiliza o monstruoso para retratar uma situação de pavor conhecida de todos: a hora do banho é terrível, tanto para os filhos, como para os pais. Cf. anexo.

associação autobiográfica, eu deveria chorar - todos tivemos momentos difíceis na infância. Ao contrário, rio, divirto-me, desfruto esse terror. Aquilo que é monstruoso me parece hilário.⁶⁷ A homologação indicada por Calabrese é importante nesse momento.

[...] As apreciativas informam as constatativas e, por sua vez, estas dão conteúdo às apreciativas. Por exemplo: aquilo que é conforme de um ponto de vista físico é também bom, belo e portador de euforia; aquilo que é belo será também conforme, bom e eufórico; aquilo que é eufórico é também belo, conforme e bom. E vice-versa, como na tabela que se segue [...] (CALABRESE, 1987, p.107.)

CATEGORIA	JUÍZO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
morfológica	forma	conforme	disforme
ética	moral	bom	mau
estética	gosto	belo	feio
tímica	paixão	eufórico	disfórico

Sabemos que a homologação em si é insuficiente para dar conta dos monstros contemporâneos. Mas surpreendentemente a aceitamos. Também sabemos que Spiff é incapaz de vencer o monstro – ele terá, enfim, que lavar sua cabeça. Não somente o aceitamos, como o agradecemos: nos faz rir de sua tragédia.

Como Calabrese decidimos: o que nos interessa são precisamente as mutações.⁶⁸

Se regressarmos aos monstros, veremos que, segundo a homologação “mais ordenada” se tratará de seres em princípio disformes e, por isso, maus, feios, disformes. Mas podem dar-se mutações na homologação: qualquer um pode começar a dizer que o monstro é perfeitamente conforme e, então, perfeitamente belo, mas também disfórico, e então substancialmente mau.

⁶⁷ Enquanto escrevo este texto tranquilamente, mães e garotos discordarão de mim de fato.

⁶⁸ Estamos falando das homologações neste momento.

[...] Aquilo que num período de conformidade (...) se define como “disforme” é o seu oposto. [...] Quando, por sua vez, as figuras do afastamento se estabilizam numa sociedade, são precisamente elas que se tornam regra do “conforme” [...]

Os novos monstros, longe de se adaptarem a quaisquer homologações de categorias de valor, suspendem-nas, anulam-nas, neutralizam-nas. Apresentam-se como formas que não se consolidam em qualquer ponto do esquema, que não se estabilizam. São, portanto, formas que não tem propriamente uma forma, andam antes à procura de uma. (CALABRESE, 1987, p.108.)

É esse processo que faz com que a lenda do boto, por exemplo, seja possível. Caso contrário, seus filhos seriam considerados monstruosos,⁶⁹ maus e impedidos de nascer. A Amazônia deixaria de existir.⁷⁰ Ethan Hunt, contratado para resolver a questão, abandonaria a missão, a primeira de fato impossível em sua vida. Mas Ethan, como herói contemporâneo não só é consciente de sua condição flexível, como bem tira proveito dela. Supomos então um herói dos mil disfarces que recria a lenda e seu modo de perpetuação.⁷¹ Onde houver uma festa, lá está Ethan, diferente a cada vez, e pronto a seduzir uma amazonense aflita. Sua condição instituída de herói obviamente restabelece a aceitabilidade moral da lenda. Ethan é finalmente livre para outras missões nem tão impossíveis, se quiser.

Em todo caso, o agente é viável em ambos os universos propostos.⁷² Sua chave de caráter reside na flexibilidade. Se o monstruoso é relativo e informe, um caráter instável do outro lado pode situar-se em qualquer ponto e transformar o que é bom em mau e vice-versa. Estabelece-se assim uma dinâmica da informidade, que oculta de fato uma nova maneira de entender as categorias de valor:

⁶⁹ No capítulo mais interessante de “Os rios inumeráveis”, Álvaro Cardoso Gomes supõe a possibilidade de um filho monstruoso do boto, cujo exílio trágico é revertido também à princesa que o gerou.

⁷⁰ O exagero é proposital. A Amazônia, é claro, não é formada somente por filhos do boto ao que parece. O sincretismo cultural encontraria certamente outro canal de fusão. Especulações sobre universos paralelos contudo, deixariam este texto por demais extenso.

⁷¹ Ingleses e americanos são reconhecidamente os pais da filosofia e postura pragmática, que advoga uma atitude prática frente ao tumulto do mundo.

⁷² Os *universos propostos* são :

- 1) o atual, onde a lenda do boto é viável pela mutação nas homologações, e
- 2) um imaginário, onde a homologação fosse válida e o boto inviável: seus filhos, monstruosos, seriam também maus e disformes. O agente de “Missão Impossível” restabeleceria sua condição através da figura do herói.

Num belo ensaio intitulado *A Sintaxe do Alienígena*, Renato Giovanolli apontou como quase sempre a forma canônica dos novos monstros, incluindo os jogos em vídeo, é elástica, gomosa e transformável.[...]

A forma informe do alienígena não só permanece suspensa nas suas homologações com outras categorias, mas também é precisamente ela que é julgada boa, eufórica e bela. [...]

A forma informe, em resumo, provoca bimodalidade de comportamentos também na sociedade em que se insere.[...] (CALABRESE, 1987, p.113-4)

Um exemplo adequado refere-se aos Klingons, inimigos mortais da Federação Unida dos Planetas na Primeira Geração do seriado *Star Trek*. Selvagens, monstruosos, os Klingons cheiram mal, comem vermes, tem feições distorcidas, são gananciosos.⁷³ Num dos filmes da série, assassinam o próprio filho do Capitão Kirk.⁷⁴ Pois bem, na Nova Geração, que situa o tempo interno da história em 200 anos à frente da geração anterior, encontramos o leal tenente Worf. Além de corajoso, forte, imponente e capaz, o tenente é precisamente um Klingon. Nos diários do capitão temos acesso a acontecimentos históricos: após anos de guerra, o Império Klingon e a Federação finalmente fizeram as pazes. Mais: Klingon foi oficialmente admitido na Federação. O monstruoso foi incorporado e adquiriu nova forma através de status recém adquirido: Worf não pode mais – efetivamente não o é – ser considerado feio ou disforme, já que Klingon não é mais sinônimo de mau⁷⁵.

Gostaria de lembrar agora um texto surpreendente⁷⁶ que considero inteiramente adequado às questões contemporâneas.⁷⁷ Em 1964 foi publicado no Rio de Janeiro pelo médium

⁷³ Ou seja, disformes, maus, feios, disfóricos. Todos os valores negativos de monstruosidade estão marcados nos Klingons.

⁷⁴ Em Gênesis Kirk não conhecia o filho, nascido de um relacionamento antigo e escondido pela mãe. A morte do rapaz faz dos *klingons* não somente inimigos piores no âmbito interno da série (o filho do herói é morto), como desperta mesmo a ira do público, que acha inaceitável e inacreditavelmente monstruoso o ato do ponto de vista moral e estético (houve um leve momento de expectativa: como seria a sequência da série com o filho do capitão? Ele tomaria seu lugar? Os *klingons* destroem todas as possibilidades) CF. RODDENBERRY, 1984.

⁷⁵ O episódio *A emissária* é elucidativo. Nele, a Enterprise, da nova geração, enfrenta uma nave klingon que havia sido congelada antes de seu planeta natal entrar para a Federação. Uma emissária de Klingon, enviada pela federação, deve negociar. Assim temos klingons com o antigo status de monstruoso frente a frente com klingons com o novo status. As categorias de valor são confrontadas e discutidas num jogo de vida e morte. Cf. RODDENBERRY, 1990.

⁷⁶ Calvino é inevitável: “Também aqui devo fazer referência a uma de minhas leituras ocasionais, mas às vezes idéias clarificantes nascem da leitura de livros estranhos e dificilmente classificáveis do ponto de vista do rigor acadêmico” Op. cit. p. 65, em *Rapidez*.

⁷⁷ *Questões Contemporâneas*: efetivamente um conceito amplo. Pode significar limites entre real e ficcional, religião e ciência, relativização da verdade, etc, Há de fato inúmeras questões contemporâneas.

Hercílio Maes, o livro *A Vida em Marte*.⁷⁸ O prefácio contudo não é assinado por Hercílio. Informam-nos que o verdadeiro autor do livro é Ramatís, um marciano, que teria vivido sua última encarnação precisamente na terra no século XVII, antes de iniciar sua jornada em Marte. O ex-terraqueio foi psicografado por Hercílio Maes, que meramente reproduz a conversa ocorrida. O livro, assinado por Hercílio, tem autoria atribuída a Ramatís.

À parte o fato de que Umberto Eco sem dúvida jamais pensou ver sua teoria tão intensamente corporificada no Brasil - de fato, partir do pressuposto da existência de Ramatís é materializar⁷⁹ a distinção entre autor empírico e modelo - o interesse do livro reside fortemente em seu caráter de relatividade. Se sou humano, julgo, identifico, surpreendo-me com o que parece distinto. Meu valor é, contudo, absoluto, acima de qualquer suspeita, isento de veredito. Sou e me basto. Ser relativo, portanto, é que me surpreende. Na descrição de Ramatís - que já foi humano um dia - monstruoso é precisamente o homem, não o alienígena.

PERGUNTA: Os marcianos são dotados de dentes ao nosso modo?

RAMATÍS: É o que possuem de mais perfeito. Assemelham-se a colares da mais admirável simetria. Afeitos a se alimentarem de sucos, pastas, “tablettes”, filhós ou óleos aromáticos, vegetais tenros e frutas gelatinosas, os marcianos não possuem dentes caninos e incisivos, predominando os pré-molares e os molares quase idênticos entre si. De espessura delicada e com um aspecto brilhante de porcelana transparente, a arcada dentária surge-lhes como um poético adorno na fisionomia atraente. Não existe a deformação facial peculiar aos terrestres, pois a sua alimentação não lhes exige esforços, nem os movimentos irregulares do maxilar inferior.

É de senso científico que, nos vertebrados inferiores, os dentes aparecem em massa e quando muito crescidos, também caem aos punhados. Só nas espécies superiores é que principiam a diminuir as mudas e o número de dentes, inclusive as reduções que modificam a configuração de acordo com o tipo de alimentação predominante. A nutrição forma os dentes, pois os paleontólogos conhecem a espécie de alimento preferido pelo

⁷⁸ MAES, 1960.

⁷⁹ As figuras esquemáticas de que se vale Eco para explicar a distinção tem seu uso anulado. ECO, 1994, p. 25-27.

animal morto ao simples exame de sua dentadura, conseguindo identificar os arrancadores e mastigadores de folhas, os roedores de cascas e os carniceiros.

O homem terreno, na preferência alimentar mista, de carne e vegetais, apresenta um conjunto de dentes apropriados à mastigação de alimentos heterogêneos. O tamanho das mandíbulas de algumas raças terrestres é resultante dos movimentos dispersivos e largos que os seus maxilares fazem na mastigação, dando a esses tipos que sentem voluptuoso prazer na glotonaria um “facies” ou estigma “psico-físico” um tanto animalizado.

Conseqüentemente, a frugalidade dos marcianos dispensa-os de esforços triturativos e contribui para que eles possuam dentes semelhantes a um magnífico colar de pérolas níveas e simétricas, que deixam bem distantes os remendos precários da odontologia terrena. Finalmente: a evolução, ou refinamento dos sentidos do espírito repercute nas modificações fisiológicas e estéticas que se operam no corpo.⁸⁰ (MAES, 1960, p.53)

Me agrada o exemplo de *Star Trek* pelo que guarda de similar com o processo dos descobrimentos.⁸¹ Guardadas as proporções, o contato simulado entre culturas ficcionais dá-se de modo idêntico na matéria.⁸² O caso de Ramatis é ainda mais evidente sobretudo se consideramos a saborosa comparação, com status de realidade, entre culturas alienígenas. Alienígena é, de fato, um termo a ser aplicado no período colonial em geral; sempre que há duas culturas concorrentes em contato, ambas tendem a considerar a oposta como alienígena.

Todos sabem que os mapas pré-coloniais europeus projetavam um mundo repleto de monstros para além dos mares. Ele escorreria no espaço, a Terra acabaria num abismo.⁸³ Isso torna na prática os habitantes da época idênticos aos viajantes de *Star Trek*: para os europeus, os índios não são diferentes de klingons e vice-versa; a realidade encontrada

⁸⁰ É digno de nota o fato do texto ter sido publicado antes da chegada do homem à lua. A utilização do exemplo define novo caráter com registros de imagem atuais, quando sondas humanas já aportaram o planeta vermelho. À esse respeito, um comercial da *Xerox Company* veiculado recentemente reproduz a seguinte situação: Especialistas da *Nasa* estudam imagens desérticas do planeta Marte obtidas pela sonda. Corta. Vemos cidades fantásticas numa atmosfera vermelha. Num campo, a sonda humana fotografa a paisagem. Em frente a suas câmeras, pequenos marcianos seguram folhas de xerox reproduzindo fotos de imagens de um planeta desabitado. Sempre que a sonda se move, os marcianos acompanham, posicionando as reproduções das fotos sempre em frente às câmeras.

⁸¹ O relato de *Terra papagalli* passa-se na época dos descobrimentos.

⁸² Aquilo que chamamos ficção é quase sempre baseado naquilo que chamamos de realidade, sobretudo na televisão – se é que ainda se pode falar nessas distinções.

⁸³ Esta é obviamente apenas uma versão. A imaginação pré-colonial européia foi pródiga na produção de monstros para além do fim do mundo, como projetado no continente.

não é outra que a descoberta de um planeta novo, com seus animais, plantas e costumes quase sempre monstruosos⁸⁴. Num episódio famoso, o explorador alemão Hans Staden choca-se quando, num ritual canibalista indígena, um cacique da nação tupinambá lhe oferece um braço para devorar. Staden recusa dizendo que ‘um homem não come outro homem’. O cacique retruca imediatamente dizendo “sou um jaguar” e morde o braço, para horror de Staden que, de fato, considera o índio monstruoso. O exemplo oposto é fornecido por J. R. Torero e M. A. Pimenta em *Terra Papagalli*⁸⁵, na voz do também cacique Piquerobi.

Fizemos também uma pequeníssima capela de bambus e palha, e ali colocamos uma cruz de madeira. Dissemos aos gentios que era o nosso deus e muito se admiraram de ele ser tão pequeno, mas o respeitavam e não tocavam nele. Um dia, quando fez uma hóstia de aipim e a comeu. Antônio Rodrigues explicou a Piquerobi que aquela era a carne de Jesus Cristo. Piquerobi falou então, muito sensatamente, que não entendia como podíamos censurá-lo por comer seus inimigos quando fazíamos coisa pior, que era comer o filho de nosso deus.(TORERO e PIMENTA, 1997, p.111)

Transcrevo agora um texto magnífico do mesmo livro que a meu ver desloca a discussão do monstruoso para um novo centro já anunciado aqui. Disse no início que a poligamia era costume indígena em contraposição à monogamia européia; a discussão do sincretismo contudo, apesar de meu esforço manifesto, partiu sempre de um ponto de vista oficial, ou seja, monogamia é regra. Um outro ponto de vista nos informa, diverte, amplia.

⁸⁴ As descrições de Hans Staden são esclarecedoras neste sentido. Cf. STADEN, 1974. Também os estudiosos holandeses, portugueses e franceses da época acusam alimária e vegetação como se descrevessem outro planeta, pleno de objetos e eventos monstruosos e/ou exóticos. Cf. THEVET, 1944. Mesmo a carta de Pero Vaz é indicativa, nas descrições dos costumes indígenas locais.

⁸⁵ Maiores esclarecimentos sobre *Terra papagalli* na ante-sala, em anexo.

Que tem a carta de Mbiracê⁸⁶

Hoje é quinze de agosto e meu marido está em frente de mim escrevendo também uma carta para o senhor porque há novidades e ele as vai contar. Vou achando tudo aqui muito interessante mas não acerto esse negócio de comer com garfos. Quando chegamos ri muito de ver tanta gente de cara barbada, mas o que mais me espantou foram homens e mulheres que são cobertos de uma tintura preta e estes servem os que têm a cara pálida e todos andam sempre com muita roupa mesmo quando há calor e isso me parece muito muito tolo. Nunca disseste que os homens aqui tem apenas uma esposa e desconfio que fazem assim porque são fracos e não conseguiriam agradar a duas mulheres. São muito bonitos de se ver uns veados sem chifres que há por cá e nos quais os homens vão montados. Seu nome é cavalos e têm de diferente dos nosso veados rabos mais compridos e um cabelo repartido que cai pelo pescoço a que chamam crinas. Animais também engraçados são uns que chamam touros que são grandes como duas antas juntas e têm cornos em forma de meia-lua e às vezes os naturais os soltam em caminhos estreitos e põem-se a correr na frente deles e isso me parece pouco pouco inteligente pois se têm medo deles não sei porque os soltam. Há algumas ocas muito muito grandes e mais fortes que as nossas e há outras pequenas onde moram muitos e quando Tupã manda chuva de trovões elas se desmancham. Aqui há poucas árvores e acho que é por isso que levam tantos arabatuãs de nossa terra. Já gente há muita como se fosse dez ou mais de nossas tabas. O cheiro deste lugar é tão ruim quanto o de naritataca e há umas mulheres que ficam num lugar chamado Ribeira e recebem moedas para se deitarem com os homens e isso deve ser muito bom porque variam o marido e ainda ganham por isso. Perguntei a Francisco se poderia ficar com elas e ele gritou-me e disse que nunca mais lhe pedisse uma coisa destas mas não entendi por quê.

Tenho mais para contar, mas faço isso outro dia, Minha barriga dói de tanta vontade de ver minha mãe e Sarapopeba e Nhengatã e Jababa.

Da sua filha preferida,
Mbiracê⁸⁷

⁸⁶ Mbiracê é a filha mais velha de muitas que Cosme Fernandes, o degredado português, teve no Brasil. Em sua biografia conta sobretudo o casamento com o sapateiro português Francisco Chaves, que a levou para viver em Lisboa após a contração de núpcias. Op. cit., p. 145.

⁸⁷ TORERO e PIMENTA, 1997, p.157.

Eis um exemplo que faz dos portugueses - e não mais os índios – klingons. Ramatís, os índios, os diários do Capitão em *Star Trek*,⁸⁸ a Carta de Pero Vaz participam efetivamente de um mesmo universo em expansão, surpresos ao contatar o que é novo, distinto, monstruoso. Omar Calabrese, que já anunciou aqui a discussão do monstruoso como reflexo do modo de pensar as categorias de valor, sugere “vincar-se o surgimento de novas poéticas ligadas à incerteza e à não-definição de formas e de valores, ao jogo levado aos seus vértices categoriais.” (CALABRESE, 1987, p. 115)

Sou tentado a propor neste momento um ponto de mutação.⁸⁹ Se por vértices categoriais da informidade Calabrese supõe também o imaterial, gostaria de advertir o *caráter* metamórfico em duas⁹⁰ figuras⁹¹ antagônicas. Penso no caráter como algo flexível, uma forma informe que se molda ao longo das experiências no mundo. Sua extensão contudo, adquire direções inusitadas em contato com o novo e que, de fato, extrapolam os limites dos juízos de valor, sobretudo o moral. Política, comércio e poder giram nesta suspensão; as categorias do monstruoso mostram-se sem dúvida adequadas para o estudo do caráter. Permito-me lembrar neste ponto o caráter de Lopo de Pina, uma das figuras⁹² mais perduráveis na terra *papagalli*.⁹³

⁸⁸ Já que vão aonde nenhum homem jamais esteve, com o propósito de explorar novas vidas e civilizações, nada mais adequado que registrar isso num diário a ser lido pelos povos da Federação Unida dos Planetas. A carta de Pero Vaz de Caminha é prova de que os exploradores portugueses seguiam propósito idêntico. Ou será o contrário?

⁸⁹ Borges observou que “o trocadilho é, em geral, um simples indício tolo de engenho (“o alígero Dante”, “o culto mas não oculto Góngora”, de Baltasar Gracián);”(...) Mais adiante, nota que “em Carrol, esses jogos de palavras desvelam a ambigüidade que espreita nas locuções comuns”. BORGES, 1985, p. 129. A presença do trocadilho é de fato intensa no Brasil, com exemplos colhidos mesmo na mais alta crítica: “Dante tomou Virgílio por guia, mas é ele quem introduz Virgílio em círculos nunca dantes freqüentados por este.” PERRONE- MOISÉS, 1998, p.27.

⁹⁰ *Duas* refere-se a dois – o que aliás, a depender da análise utilizada pode vir a ser um -, a saber Cosme Fernandes e Lopo de Pina, figuras de destaque na terra dos papagaios.

⁹¹ *Figuras* evita a distinção entre personagem ficcional e real. A escolha é adequada.

⁹² Lopo de Pina: um dos primeiros degredados portugueses a aportar na *Terra papagalli*. Não se adaptou e tampouco incorporou os costumes locais. Foi vítima de absorção cultural. A substância de seu caráter peculiar é reivindicada nesta investigação.

⁹³ A estratégia de referir-se a personagens ficcionais como seres de existência material sugere um atitude um tanto excedente, sobretudo em se considerando as circunstâncias. Eco contudo observa que “o modo como aceitamos a representação do mundo real pouco difere do modo como aceitamos a representação dos mundos ficcionais. Finjo acreditar que Scarlett se casou com Rhett, da mesma forma que finjo assumir como uma questão de experiência pessoal o fato de Napoleão ter se casado com, Josefina”. O excedente, assim, torna-se adequado repetindo o processo da estabilização do monstruoso. *Touché*, d’iria D’Artagnan. Eco, que dedica trechos teóricos também ao espadachim francês procedeu as afirmações referidas em ECO, 1994, p.96.

A sua dinâmica de comportamento conforma-se⁹⁴ de maneira flexível de fato, mas tendendo a uma forma final rígida e estável.⁹⁵ Quando o vemos pela primeira vez, nos é apresentado como um alegre oportunista.⁹⁶

Faltando uma semana para o embarque, chegou à prisão moído de pauladas um que se chamava Lopo de Pina e também foi relacionado para a viagem. Como era natural desenfadado, logo tornou-se amigo de todos. Falava muito e, onde eu só enxergava fadigas e trabalhos, via ouro e riquezas. Não se cansava de consolar-me dizendo que éramos bem-aventurados, pois, enquanto muitos vinham das mais distantes partes do reino e dariam suas vidas para meter-se numa nau, nós iríamos às Índias sem ter que esperar nem pagar por nada. (TORERO E PIMENTA, 1997, p.21)

Seu caráter tende a uma expansão relativamente estável no decorrer de contatos iniciais com as novas formas culturais sobrepostas.⁹⁷ Diante de um sistema que me pressiona, transformo-me, sou flexível, refaço-me. Amplio meu raio de ação para existir de outra forma.⁹⁸

Sua recusa em moldar-se ao que considera excessivo⁹⁹ entretanto produz uma retração.¹⁰⁰

⁹⁴ O termo é oportuno frente à relação proposta entre *caráter e forma*.

⁹⁵ Daí sua tragédia, já que a estrutura do relato é toda ela flexível e informe. No confronto formal, Lopo é literalmente engolido.

⁹⁶ Os livros de história nos previnem: os primeiros portugueses a efetivamente colonizar o Brasil foram os degredados, ou seja, banidos relacionados nas cadeias para estabelecer os primeiros (e mais perigosos) contatos culturais com os povos nativos da futura colônia. Ao contrário de outros povos colonizadores (ingleses, por ex) os portugueses adotavam uma política de miscigenação, sem contudo correr riscos “exagerados”.

⁹⁷ Essas formas são, é claro, os sistemas culturais indígena e português. A ressalva: os degredados situam-se à margem do sistema português, o que impede de o considerarmos, obviamente, como forma rígida institucional. Justamente essa característica facilita sua relativização. Tendo-se em vista a condição dos degredados – abandonados pela Coroa portuguesa num lugar ermo – a miscigenação torna-se assim necessidade de sobrevivência.

⁹⁸ Bastante poético sem dúvida, mas é preciso lembrar que Lopo o faz sempre de maneira oportunista. Nunca lhe passa pela cabeça adaptar-se ao que considera selvagem. Constrói, assim, sua ruína.

⁹⁹ Os índios tupiniquins viviam para a guerra, finalidade última da existência. A morte em combate era recebida com honra; não havia intenção de conquista e sim o prazer da luta. O conceito era estranho aos europeus, que rapidamente introduziram táticas bélicas com intuito comercial e político. Prisioneiros inimigos não eram mais mortos, mas sim capturados e postos à venda, o que estimulou o comércio escravagista criando os primeiros nichos de poder local. Lopo de Pina deixou de perceber a possibilidade de uma nova conformação – e as vantagens que poderia extrair disso – recusando-se simplesmente a guerrear com os gentios, pelo que foi tomado de covarde.

¹⁰⁰ O trecho é o seguinte: “(...) disse que não devíamos mais ir às guerras dos tupiniquins, pois isso não constava das obrigações do nosso degredo e era contrário à fé cristã. Como Lopo de Pina jamais havia sido religioso ou obediente às leis, lancei isso na conta do natural desgosto que sentimos quando outros conseguem uma glória que poderia ser nossa. (...) o rosto de Lopo de Pina mostrava tanto ódio que deve ter pensado em dar uma flechada em Piquerobi. No entanto, conteve-se e suportou tudo calado até que veio um gentio e chamou seu chefe para ver a oca onde iam ficar os prisioneiros. Desde então, por causa do nosso bom sucesso e das tonterias de Piquerobi, Lopo de Pina deixou de ter o antigo lume, tornando-se bastante ruim de aturar.” Op. cit. p. 98-99.

Somente a nova conformação dos acontecimentos (a chegada da Caravela) determina uma retomada de expansão formal de Lopo de Pina. O termo é exato no sentido em que Lopo inicia um processo de aproximação do poder português onde tudo em seu universo se amplia: suas posses,¹⁰¹ sua apresentação,¹⁰² sua barriga.¹⁰³

Certas tradições ancestrais¹⁰⁴ crêem na tendência humana em reproduzir fisicamente o que se pensa¹⁰⁵ ou sente. Se estou mal, seguramente é que me *sentia* já enfermo; a representação física da doença é puro reflexo. Em vista dos atributos dos textos referidos,¹⁰⁶ nada mais oportuno que observar o processo de Lopo de Pina como progressão de definição formal e *somatização* física de seu caráter. Sua tendência de estabilização reproduz-se, finalmente, no plano da matéria. Assusto-me: num relato onde prima a ausência de formas fixas Lopo é bem definido; em contraposição surge para o leitor quase como monstro de categorias tradicionais: disforme, feio, mau, rígido enfim. Gritaremos de pavor,¹⁰⁷ dirão. Antes porém é necessária uma comparação. Linhas atrás, anunciei a contraposição de duas figuras em competição.¹⁰⁸ Se tardo traio-me: de fato, não pretendo negar os prazeres da demora.¹⁰⁹ Um quadro esquemático nos informa as mutações seqüenciais no caráter de Cosme Fernandes¹¹⁰. Tomei a liberdade de traçá-lo¹¹¹ para clarificar a diferença entre as forças em competição no relato.¹¹² Por favor, não

¹⁰¹ Sua aproximação do representante da coroa portuguesa faz com que ele inclua em suas posses as melhores terras da região (Op. cit. p. 137) – desde que é claro pague o preço devido por isso. O episódio é fundador no sentido em que representa a origem histórica do processo de corrupção do Brasil. (Op. cit. p. 140).

¹⁰² O trecho é extraído da carta de Francisco Chaves, em Lisboa: “Por estes dias encontrei Lopo de Pina, bebendo numa taverna, vestido em trajes muito suntuosos e acompanhado de um séquito de carijós que muita impressão causava.” (Op. cit. p. 159).

¹⁰³ Cosme Fernandes é direto: “Lopo de Pina estava trajado a primor, ainda mais se comparado comigo, e engordara muitíssimo”. (Op. cit. p. 165).

¹⁰⁴ A maioria das tribos indígenas brasileiras, a tradição chinesa milenar pré-Mao, a tradição hindú, a homeopatia. Mesmo a medicina ocidental tradicional cunhou o termo *somatizar*.

¹⁰⁵ A ciência em todo caso nada mais é que a reprodução física do pensamento. Ela é aliás tradição ancestral no ocidente, que remonta ao período pré-socrático grego.

¹⁰⁶ Textos espíritas são de fato exemplos incomuns em contextos semelhantes.

¹⁰⁷ Num primeiro contato, monstros apavoram.

¹⁰⁸ Cf. nota 90.

¹⁰⁹ A expressão é de Calvino, homenageado por Eco na primeira de suas *Norton Lectures*. Op. cit. p. 9. A questão do plágio deveria ser discutida em nossa época em termos de juízo de valor. No caso, creio que houve ‘plágio para o bem, e não para o mal’ (a expressão é extraída por sua vez de Mel Brooks, que a imortalizou na figura de *Maxwell Smart, Agente 86 do Controle*).

¹¹⁰ Cosme Fernandes: um dos primeiros degredados portugueses a aportar na *Terra papagalli*. Adaptou-se à cultura local de maneira exemplar. Incorporou vários elementos do novo mundo e absorveu as intransigências da época, inclusive Lopo de Pina. Suas últimas notícias supõem uma morte portenha.

¹¹¹ A *visibilidade* é um dos temas propostos por Calvino para o próximo milênio. Op. cit. p. 96.

¹¹² *Forças em competição* refere-se a Cosme e Lopo de Pina. Creio já ter dito isso.

encarem isso como um exercício cruel e desnecessário.¹¹³

Forma	Tema	Local
I –português	Apresentação	11-13
<i>Mudança de rumo</i> (MR- I)	<i>Lianor, condenação ao</i> <i>degredo</i>	16 - 19
II- degredado	<i>Carta (preparação ato II)</i>	22 - 47
III – degredado & fusão cultural	Degredo em Papagalli	48
IV– general	Guerras	81
<i>Mudança de rumo</i> (MR- II) V- comerciante	<i>Venda de escravos</i>	105
	<i>Bestiário</i> (preparação ato III)	115
VI – banido	Caravela da Coroa & Divisão de Terras	131-137
VII - negociante	Recomeço do Negócio	144-150
VIII - pai	Revelação destinatário da carta	191
IX - canibal	Lopo é comido	196

A classificação obedece a um critério de mutabilidade: sempre que há um obstáculo com capacidade para obstruir o destino de Cosme, seu caráter informe se adapta. Penso haver identificado sob este ponto de vista as nove mudanças formais indicadas na tabela. Todas advertem sobre a capacidade de mutabilidade, elasticidade e adaptação de uma

¹¹³ ECO, 1994, p. 45.

figura instável.¹¹⁴

Ao descrever Duluth, de Gore Vidal, Omar Calabrese inventa uma maneira de ver o mundo de fato adequada a um tempo de descobrimentos marítimos.

Ela é baseada na noção de vertigem:

No volume de Vidal, enfim, encontramos um leitor convidado a comprazer-se com a indizibilidade e a vertigem por esta provocada a propósito dos papéis e das características dos personagens. Por outras palavras, exige-se ao leitor que quase se abandone ao delírio das metamorfoses e das instabilidades daquilo que é narrado. (CALABRESE,1987, p.121)

Esta me parece uma excelente maneira de entender a dinâmica que anima Cosme. Há finalmente uma definição adicional¹¹⁵ que gostaria de lembrar: ela trata dos princípios de estabilização referidos por Calabrese.

Porque num mesmo espaço flexível podem existir mais formas em competição, separadas precisamente por um “limiar”. Se no seu percurso uma forma chega à beira de uma delas, então precipita-se no âmbito de atração da ou das formas em conflito, estabilizando-se sobre o seu modelo[...]

Diremos, a concluir, que a aquisição de uma forma depende de um conflito, durante o qual um sujeito, como diz Thom, “escolhe o seu próprio futuro”. [...]

Uma parte (..) da teoria das catástrofes diz também uma outra coisa [...]Que também existem morfologias que não são propriamente das formas, mas das entidades em busca de sua própria forma: as “formas informes”. Estas possuem um estatuto muito especial: não são dotadas de qualquer estabilidade estrutural, mas assumem o aspecto de qualquer atractivo estável que surja no seu campo de ação. (..) Em suma: uma forma informe só pode tornar-se forma formada por causa da atracção exercida por uma forma estável. (CALABRESE,1987, p.127-128)

¹¹⁴ Cosme, evidentemente.

¹¹⁵ René Thom descreve sete catástrofes elementares em *Stabilité*. Calabrese aplica a “catástrofe da cúspide”, relacionada aqui. Op. cit. p.127

Utilizei a tabela por um único motivo: tornar visível a diferença básica entre as instabilidades características de Cosme Fernandes e Lopo de Pina. Eis que a oposição se define nos termos anunciados: Cosme surge como um caráter instável, flexível, informe em suas mutações indicadas. Lopo inversamente associa novo e monstruoso, e se mantém fixo.¹¹⁶ Seu caráter tende antes à rigidez, materialmente concretizada em suas roupas, posses, barriga. Nos previnem da expansão física¹¹⁷ de Lopo, mas identificamos: é Cosme de fato quem se amplia elástico num cosmo¹¹⁸ multivariado.

Neste ponto podemos dizer que é precisamente a estabilidade de Lopo que atrai¹¹⁹ a informidade de Cosme.¹²⁰ Sua capacidade de absorver o monstruoso e incorporá-lo em seu sistema de crenças determina ainda a mutação derradeira. Num ato de canibalismo,¹²¹ Cosme absorve a estabilidade definida de Lopo. Lopo, o monstro¹²² enfim, é devorado. Isso é surpreendente!¹²³ De imediato Lopo tem também seu caráter incorporado ao de Cosme. No último dos *Dez Mandamentos para viver bem na Terra dos Papagallis* Cosme declara que “o resumo do seu entendimento é que naquela terra de fomes tantas e lei tão pouca, quem não come é comido.”¹²⁴ A frase é originalmente cunhada por Lopo, e está registrada no diário de viagem de Cosme.¹²⁵

O relato parece nos mostrar incansavelmente que um sistema rígido sobrevive com dificuldade num mundo instável. A capacidade de flexibilidade e absorção dos modelos

¹¹⁶ Fixidez contrapõe-se aqui à mobilidade, de fato.

¹¹⁷ Retórica médica. Eufemismo. Referente a crescimento da barriga. Há carência de estudos nesse sentido, o que dificulta de fato a evolução linguística.

¹¹⁸ Fosse eu ingênuo e acreditaria em coincidência nominal. *Cósmica* seria apropriado.

¹¹⁹ Pode-se observar que o único elemento efetivamente estável em meio a tantas mutações é o discurso oficial religioso – retórico, de que ambos se utilizam. O seu status de verdade é constantemente abalado pelas mutações, sem contudo gerar qualquer modificação em seu modo de uso, o que causa o ambiente hilário e cínico no relato.

¹²¹ O canibalismo como postura cultural foi proposto primeiramente pelos modernistas paulistas, seguidos dos tropicalistas baianos e, modernamente, do mangue-beat de Recife. Há contudo efeitos da proposta em todas as áreas da cultura brasileira, o que sugere um país neobarroco de fato. Ao que parece, a facilidade de absorção e deglutição cultural brasileiras em relação a culturas externas estáveis gera a multiplicidade cultural em constante transformação no país, situando-o num ponto privilegiado sob o aspecto contemporâneo. Neste sentido, a crença indígena de absorção da força do inimigo através do ritual canibal é similar ao modelo proposto por René Thom anteriormente, onde um sistema estabiliza-se no outro através de um limiar. É digno de nota: na crença esotérica que considera o mundo como um organismo vivo, o Brasil representaria o papel do intestino terrestre. Canibalismo é sem dúvida um ato neobarroco.

¹²² A convivência concorrente entre modelos instáveis e estáveis no mundo gera a definição de monstrosidade condicional.

¹²³ O entusiasmo deve ser usado com discrição na academia.

¹²⁴ Obviamente uma das características do oportunismo é a flexibilidade de caráter junto à suspensão do juízo moral de valor.

¹²⁵ TORERO e PIMENTA, 1997, p.37

informes assume facilmente o novo, com a incorporação do monstruoso que, enfim, transforma-se em sistema.¹²⁶ À rigidez resta ser devorada, canibalizada e condenada por sua inflexibilidade; é, sem dúvida, o derradeiro monstro contemporâneo. Ethan Hunt bem sabe que pode inclusive acordar certa manhã, ao despertar de sonhos agitados, metamorfoseado num boto gigantesco.¹²⁷ Sugiro uma pausa para digestão.¹²⁸ Isso é muito natural.¹²⁹

¹²⁶ Lopo e Cosme fundem-se enfim num sistema unitário, do qual fazem, numa mesma unidade formal, (Cosme) o caráter de ambos. Cf. nota 90.

¹²⁷ Kafka é, sem dúvida, um precursor.

¹²⁸ O canibalismo, mesmo cultural, precisa ser digerido. A Bossa Nova sofreu resistências ao utilizar o jazz na MPB. Cf. *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. O tropicalismo igualmente, ao utilizar guitarras no samba. Os modernistas foram execrados por seus versos mais livres.

¹²⁹ JOBIM e MENDONÇA, 1992. Os canibais são, enfim, pessoas como outras quaisquer, embora mais adaptadas ao mundo contemporâneo.

.III

豫

18. YU / ENTUSIASMO



*Acima CHÉN, O INCITAR, TROVÃO.
Abaixo K'UN, O RECEPTIVO, TERRA.*

Julio Cortázar, em um conto famoso, mata o leitor. Certamente que não se pode exterminar o público desta forma¹³⁰ e tampouco era essa a intenção de Cortázar. Está fora de nosso âmbito, contudo, afirmar qual a real intenção de Cortázar. Suas afirmações e desejos pessoais, ainda que manifestos publicamente, pertencem a um universo pessoal ao qual não posso, nem eu, nem você, nem ninguém, acessar com exatidão.¹³¹ De fato, li o texto e estou aqui, senão vivo, certamente consciente. “Posso não acreditar em você, pelo mesmo motivo que não posso confiar em Cortázar,” dirão. Concordo. O fato é: há uma entidade que convencionou-se chamar Julio Cortázar e a quem é atribuída a autoria de um texto onde seu leitor é morto. Se a entidade a quem foi delegada a autoria do conto e uma outra, que atende pelo nome de Julio Cortázar, são coincidentes, efetivamente não importa¹³² (ou quase, já que a discutimos¹³³ aqui).

A indicação crucial neste caso é de fato a de uma entidade,¹³⁴ a quem chamam Cortázar mas que se poderia chamar Borges ou, que sei eu, Feliciano, e que é justamente responsável pela construção de uma teia narrativa onde quem se emaranha é

¹³⁰ Os editores concordarão.

¹³¹ O universo referido é o que convencionou-se chamar de nome. O nome, no universo em questão, não é outro que não Julio Cortázar. Precisamente os limites desse universo individual - ou qualquer outro - são acessíveis apenas em parte, tendo-se em vista que a individualidade é um processo dinâmico, em constante mutação. Mesmo quando o discurso tem origem no sistema individual ele pode fingir-se. Fernando Pessoa, observa que o “poeta é um fingidor/ que finge tão completamente sentir a dor que deveras sente”. Omar Calabrese analisa aspecto adicional da questão no capítulo IV, “Pormenor e Fragmento”, onde observa que “no que concerne à psicanálise, efetivamente a prática freudiana concebe o relato do sonho como objeto indicador. O sonho é reconduzido a um inteiro que é a personalidade do paciente, mas este inteiro não é conhecível, e só se pode reconstruir a partir do próprio sonho, que é um fragmento daquele inteiro”. Op. cit. p. 91. Precisamente essa indecidibilidade é geradora do interesse quase mítico em nossa época pelas biografias, que assumem o estatuto de uma verdade inatingível: a apreensão do universo individual.

¹³² “Deixem-me dizer-lhes que não tenho o menor interesse pelo autor empírico de um texto narrativo (ou de qualquer outro texto, na verdade). Sei que estarei ofendendo muitos dos presentes que talvez dediquem boa parte de seu tempo à leitura de biografias de Jane Austen ou Proust, Dostoievsky ou Salinger, e também sei como é perfeitamente maravilhoso e empolgante vasculhar a vida privada de pessoas reais que amamos como se fossem nossos amigos íntimos”. Embora a opinião contradiga de certa maneira a observação anterior, a tentação da prática da perversão citacional neobarroca como entendida por Calabrese e há muito antecipada por Borges, é grande. Isso implicaria na eliminação das aspas. A frase teria sua autoria subvertida. Para atestar credibilidade junto ao leitor, contudo, indico ECO, 1994, p. 17.

¹³³ A expressão “ou quase, já que a” é encontrada em ECO, 1994, p. 30

¹³⁴ Entidade neste caso pode referir-se a uma pessoa, uma estrutura, um modelo, uma mente, etc.

precisamente você¹³⁵. Eu posso não ser eu, mas há uma voz neste texto que me representa, ou melhor, representa um eu (mas pode ser um nós), e a menos que se queira jogar fora o texto— é preciso considerar¹³⁶ as possibilidades — não lhe resta alternativa senão acreditar¹³⁷ nele.

É evidente que por motivos óbvios não seria vantajoso para os autores deste texto (modelo, empírico) acreditar em Cortázar, argumentarão. Vejamos: o autor-modelo em questão prevê um leitor que, supõe-se, tenha lido o conto de Cortázar. Mas se acredito em Cortázar como meu leitor acredita em mim, então, após a leitura do texto cortaziano, ele morre. Péssimo para mim.¹³⁸ Sendo autor empírico ou modelo de meu texto — já nada mais importa, é verdade - enredei-me numa armadilha que o torna inviável: um texto não sobrevive sem leitura, quanto mais sem leitores.

Ainda que de fato não possamos vasculhar a intimidade mental de Umberto Eco, é plausível admitir que questões desta ordem efetivamente inspiraram a distinção entre autor/leitor modelo e empírico pretendida pelo escritor. As categorias absolverão Cortázar que - se quiser, acreditamos - nunca quis matar ninguém. Eu o evoco não somente como admirador, mas também como autor de “Continuidad de los parques”,¹³⁹ porque seu conto diz respeito à presença do leitor na história e em larga medida, meus pensamentos versarão sobre o mesmo tema.¹⁴⁰

¹³⁵ A escolha vocabular é um tanto inadequada tendo-se em vista o leitor modelo tradicionalmente previsto nestas ocasiões. “(...)quem se emaranha é precisamente o leitor” seria mais apropriado. Eco contudo, em textos mais recentes introduz um estilo técnico mais informal, talvez pela qualidade dos exemplos utilizados, de amplo espectro cultural e não somente em acordo com os cânones instituídos. A releitura dos cânones é, a propósito, amplamente discutida por Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas*.

¹³⁶ A coragem já foi mais valorizada em outras épocas, é verdade. Todavia, um certo gosto pelo espírito romântico ainda pode ser identificado na cultura contemporânea.

¹³⁷ Quando fala da estratégia de criação do leitor modelo no texto, Eco identifica um caso curioso “No início de *My gun is quick* (Rápido no Gatilho) de Mickey Spillane, encontramos um exemplo de autor-modelo que descaradamente se revela aos leitores a partir da primeira página, dando-lhes ordens sobre as emoções que devem sentir, ainda que o livro não consiga comunicá-las (...) Aqui, a presença do autor é explícita e, como disse, descarada.” ECO, 1994, p. 23-24

¹³⁸ Idem, ibidem, p.118. A expressão é utilizada no livro para se referir a uma versão da fábula da raposa criada em computador na qual ela fica com fome.

¹³⁹ CORTÁZAR, Julio, “Continuidad de los parques”. In: *Final del Juego*. 17ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1974, p. 9-11.

¹⁴⁰ ECO, 1994, p.7. A frase completa é pervertida e adaptada ao nome de Cortázar, num procedimento citacional já sugerido por Calabrese que analisa o processo no Cap. X, “Distorção e Perversão”. CALABRESE, 1987, p. 185.

Evidentemente que a morte do leitor não traria vantagens a Cortázar, muito menos ao leitor. Numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história.¹⁴¹ O conto aliás foi escrito numa época em que se discutia a morte do autor no texto.¹⁴² Barthes, em 1968, postulou esse assassinato.¹⁴³ Proponho a defesa de Cortázar: quatro anos antes,¹⁴⁴ o escritor argentino prevê uma estratégia de vingança do autor que, enfim, mostra sua força¹⁴⁵ e mata o leitor. Justamente a noção de estratégia é fundamental para uma compreensão geral do fenômeno. De fato, devemos considerar as definições de autor e leitor modelo como uma estratégia textual, e não um ato deliberado pelo autor empírico exclusivamente. Se me proponho a ver determinado filme, ou ler determinado texto, sou em grande medida previsto no universo em questão. Este tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.¹⁴⁶ Ou acreditamos nisto ou podemos pensar seriamente em contratar um advogado para Cortázar. Se o escritor argentino não foi preso até hoje é que de fato o autor-modelo de seu texto previu a morte do leitor-modelo criado por este mesmo texto. Assim o Cortázar empírico e nós, leitores tão empíricos quanto ele, saímos ilesos da violência. Ou quase. O texto de Cortázar foi escrito efetivamente em um tempo onde não havia tais distinções, o que fazia do escritor um assassino potencial.¹⁴⁷ Neste caso *criamos* um Cortázar empírico assassino e acreditamos nisso. Estamos a seu lado no processo criativo: inventamos que é um

¹⁴¹ ECO, 1997, p.7. A honestidade, no neobarroco, torna-se enfadonha.

¹⁴² O estruturalismo era corrente predominante nos círculos acadêmicos.

¹⁴³ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-70. O texto é de 1968.

¹⁴⁴ A primeira edição de “Continuidad de los parques” é de 1964.

¹⁴⁵ Na maior parte das culturas indígenas brasileiras, fugir da guerra era prova de covardia e fraqueza. O episódio que determina a retração do caráter de Lopo de Pina reproduz o processo. TORERO e PIMENTA, 1997, p. 98-99. Cortázar, que amava o Brasil, poderia estar a par do assunto, em todo caso.

¹⁴⁶ O trecho que dá origem ao raciocínio de Eco é o seguinte: “Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. E isso não é tudo: se assistir ao mesmo filme anos depois, mesmo assim talvez não consiga rir, porque cada cena irá lembrá-lo da tristeza que sentiu na primeira vez. Evidentemente como espectadores empíricos, estaríamos “lendo” o filme de maneira errada. Mas “errada” em relação a quê? Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente – ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente.” Op cit. p 15.

¹⁴⁷ Podemos supor que o termo realismo fantástico foi criado em sua defesa. A morte do leitor se situaria num plano fantástico, o leitor num plano material, o que inviabilizaria a morte efetiva. Sabemos hoje contudo que os limites entre os planos são infinitamente mais sutis, de modo que tal distinção dificilmente daria conta dos fenômenos do mundo como é visto hoje. O assunto é elaborado por L. F. Verissimo em “Realismo”. VERISSIMO, 1997, p. 340.

assassino, aceitamos nossa morte. Leitores e autores aparecem juntos na rede narrativa. Precisam aparecer juntos¹⁴⁸ porque o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo da leitura, de modo que uma cria a outra.¹⁴⁹ Estamos assim diante de um jogo, um brinquedo sofisticado.¹⁵⁰

Entretanto, qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam com boneca de palha, cavalinho de roda ou papagaio a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real.¹⁵¹ O ficcional é portanto um mapa do real.

Da mesma forma, podemos usar um mapa para imaginar viagens e aventuras extraordinárias em terras desconhecidas, mas nesse caso o mapa se torna um mero estímulo e o leitor se torna o narrador.¹⁵² A imprecisão dos mapas – são, precisam ser imprecisos, caso contrário não seriam mapas¹⁵³ – faz de nós então leitores/narradores de

¹⁴⁸ *Juntos*: Ao analisar um trecho de Wittgenstein, Eco observa que “A intervenção de um sujeito falante é simultânea à criação de um leitor-modelo que sabe dar continuidade ao jogo da investigação da natureza dos jogos; e a disposição intelectual desse leitor (até a necessidade de brincar com o tema dos jogos) é determinada somente pelo tipo de passos interpretativos que a voz lhe pede para dar: olhar, ver, considerar, encontrar relações e semelhanças. Da mesma forma, o autor não passa de uma estratégia textual que é capaz de estabelecer correlações semânticas e que pede para ser imitada”. Op cit. p. 30.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁰ Num episódio famoso de “Star trek”, os tripulantes aportam num planeta onde vivem experiências inusitadas. Os habitantes de “Alice in wonderland”, de L. Carrol ganham vida e uma perigosa interação se estabelece com os terrestres causando, por fim, a morte de McCoy. Ao final, ele aparece vivo novamente ao lado do “monitor” do planeta. Somos informados de que aquele local cumpria o único propósito de divertir seus criadores, provenientes de uma raça superior. “Quanto mais evoluído o espírito, mais sofisticada a necessidade de diversão” explica o monitor. Cf. RODDENBERRY, 1978. Em *Pós-escrito a o nome da rosa* Eco observa que Fiedler coloca Shakespeare ao lado dos que sabiam divertir, juntamente com *E o Vento Levou*. “Todos sabemos que se trata de um crítico por demais sutil para acreditar nisso. O que ele quer é simplesmente romper a barreira que foi erguida entre a arte e o divertimento”. ECO, 1985, p.60.

¹⁵¹ ECO, 1994, p.93

¹⁵² Idem, *ibidem*, p.66.

¹⁵³ Borges refere um povo que pretendeu o mapa perfeito. Seus habitantes criaram primeiro um mapa da Província que correspondia ao tamanho da cidade; depois, um do Império que correspondia ao tamanho da Província; depois, um do tamanho do Império que correspondia ao tamanho do Império. Neste último desistiram, pois o mapa não servia mais para nada. Cf. BORGES, 1975, p. 71.

um cosmo multivariado.¹⁵⁴ Por esta razão ler é como uma aposta. Apostamos que seremos fiéis às sugestões de uma voz que não diz explicitamente o que está sugerindo.¹⁵⁵

Supomos portanto um modelo de mundo ficcional que pressupõe o infinito e o leitor. A questão obviamente não é tão simples. Aceitamos que todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.¹⁵⁶ Se contudo aplicamos a idéia no conto de Cortázar, o trabalho do leitor consiste justamente em preparar sua morte. Somos obrigados então a supor de um lado um leitor – trabalhador, é verdade¹⁵⁷ – suicida, e de outro esquizofrênico, que se divide em duas entidades¹⁵⁸ para que uma possa morrer e a outra se divertir com isso. Aplicamos as categorias de juízo de valor atualmente em voga, ainda que consideradas suas flutuações,¹⁵⁹ e eis que suicídio e esquizofrenia assumem uma conotação evidentemente negativa. Apesar de certa¹⁶⁰ tradição hindu que supõe um corpo múltiplo com unidades independentes,¹⁶¹ a esquizofrenia é tratada como doença em nossa cultura e, excetuando-se os samurais japoneses,¹⁶² a maioria dos povos atualmente condena o suicídio como forma de fuga. Em *Volta ao Dia em Oitenta Mundos*¹⁶³ Cortázar de fato não se detém no Japão. Agimos sem dúvida nas engrenagens de um labirinto.

¹⁵⁴ Barthes refere-se da seguinte maneira ao intertexto: “E é bem isso o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”. BARTHES, 1999, p.49.

¹⁵⁵ ECO, 1994 p.118. Eco já observara anteriormente que “só quero dizer que qualquer narrativa de ficção (...), ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo” Op cit. p. 9. A idéia de ficção como mapa do real fica portanto evidente.

¹⁵⁶ ECO, 1994, p.9. O exemplo utilizado a seguir é esclarecedor: “Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo o que o receptor deve compreender – não terminaria nunca. Se eu ligar para você e disser: “Vou pegar a estrada e dentro de uma hora estarei aí”, você não há de esperar que eu acrescente que vou de carro pela estrada”.

¹⁵⁷ Ele colabora com o texto, não o lê preguiçosamente.

¹⁵⁸ Leitor modelo e leitor empírico.

¹⁵⁹ Calabrese identifica as flutuações ao analisar justamente o fenômeno do monstruoso como é visto hoje. Cf. cap V “Instabilidades e Metamorfoses”. Op. cit. p. 105.

¹⁶⁰ Há muitas tradições na Índia sem dúvida.

¹⁶¹ O ser humano seria dividido em vários corpos (astral, etérico, etc) independentes entre si mas ligados por uma mesma consciência, do qual o corpo físico seria apenas uma parte. O endocrinologista e pensador indiano Deepak Chopra fala mesmo num “princípio invisível, capaz de organizar as coisas e criar a complexidade a partir da simplicidade”. *Playboy*, Dezembro 1999, p. 228. É lamentável que o pensamento de tradição não racionalista fique relegado a espaços laterais da cultura ocidental.

¹⁶² Para uma determinação exata da totalidade dos povos que atribuem juízo de valor positivo ao suicídio, um estudo antropológico detalhado é necessário, o que pressupõe de fato um outro autor (modelo, mas principalmente empírico) inviável por hora.

¹⁶³ Como Phileas, de Verne, Cortázar procede a uma viagem magnífica, sem contudo, *aportar* no Japão. Cf. CORTAZAR, 1969.

Se pensamos em leitores e autores como entidades instáveis no mundo, contudo, as categorias de juízo de valor perdem sua razão de ser - modificam-se de fato. Como dizer de uma coisa que é boa ou ruim se seus limites são indecíveis? No caso de um texto como o de Cortázar, simultaneamente fazemos e não fazemos parte da estratégia prevista no texto. O processo é semelhante ao de certos videogames, onde a observação dos espectadores, que somos nós, está no exterior da astronave e dos seus inimigos, bem como no exterior do mundo relatado. Mas os dois espaços (de pilotagem, portanto, subjetivo; de jogo, portanto, objetivo) só coincidem parcialmente no écran e, por isso mesmo, tornam a percepção constantemente oscilante entre as duas posições. O jogo narrativo torna-se assim uma espécie de percurso que o fruidor percorre não só materialmente, no concretismo das provas impostas, mas também teoricamente, nas provas de destreza narrativa necessárias para gozar em simultâneo do jogo pelo lado de fora, como espetáculo, e por dentro, como aventura.¹⁶⁴ Oscilamos portanto entre os limites de leitor empírico e modelo - o que neste caso significa também ser personagem - sem nos fixarmos em uma forma definida. Tornamo-nos, nós leitores, mutantes; absolvemos Eco - de fato, passa-se dos conceitos de duplicação formal, esquizofrenia, para os de transformação e metamorfose. Vivemos na suspensão ou indecidibilidade de toda solução de um sistema de nós ou labiríntico que não constitui um horizonte final existente, mas que é adiado ou posto entre parênteses.¹⁶⁵

Isso é tão mais interessante quanto saber que o próprio texto em si é um labirinto flutuante, um rizoma.¹⁶⁶ O rizoma é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. O espaço da conjectura é um espaço de rizoma.¹⁶⁷ Neste tipo de labirinto o prazer reside justamente em perder-se. A solução do mistério é sempre inferior

¹⁶⁴ CALABRESE, 1987 p. 116.

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p. 156.

¹⁶⁶ Calabrese observa que "acima de todos, Gilles Deleuze e Felix Guattari, que chamaram ao seu modelo de estrutura rizoma, como o paradoxo de uma natureza de uma raiz com fuste, que não segue uma lógica de conexão com a árvore, mas em que cada segmento se pode ligar a outro segmento e em que todo percurso é livre e possível. Os famosos seis princípios rizomáticos são sugestivos: a conectividade múltipla de cada ponto, a heterogeneidade dos componentes do sistema, a multiplicidade sem unidade geradora, a rotura assignificante, a cartograficidade e a decalcomania". Op, cit. p. 155.

¹⁶⁷ ECO, 1994, p. 47.

ao próprio mistério.¹⁶⁸ É o paradoxo do labirinto e do nó contemporâneo, o mais "barroco" que existe justamente em virtude de sua indecidibilidade construída.¹⁶⁹

Ora, entendemos a instabilidade das entidades no jogo das coisas em função de uma instabilidade estrutural já existente. Dito de outro modo: se se representa a instabilidade, é fatal que também suas representações de uso sejam instáveis e é fatal que as instruções para o uso de tais representações (os programas de uso, claro, não os uso efetivos) indiquem usos que são, precisamente, instáveis.¹⁷⁰ Com o perdão da senhora Eco, mesmo seu cônjuge é consciente do processo quando declara seu amor por ¹⁷¹Sylvie.¹⁷² Entendo Eco. Quando li *Terra Papagalli*, de Torero e Pimenta, senti a morte¹⁷³ de perto.

É no início do relato que somos informados: o que leremos não se trata de um livro. De fato as declarações do narrador indicam que os "escritores" agradecem por vários motivos na abertura de suas obras. O narrador entretanto, "como não está a escrever um livro,"¹⁷⁴ isenta-se de atitude tão elevada. Os agradecimentos são endereçados a seus dentes.

A estratégia textual nos fornece assim uma primeira indicação: o que leremos não é elevado (oficial), mas popular (portanto, mais verdadeiro);¹⁷⁵ o que leremos não se trata de ficção, mas de relato real – a verdade enfim revelada, além de toda a distorção oficial. É assim que devemos encarar a questão, se queremos jogar. (O humor está ali para nos

¹⁶⁸ Borges completa sua observação da seguinte maneira: "O mistério é o que tem a ver diretamente com o divino; a solução, com um truque de prestidigitador". BORGES, Jorge Luís apud. CALABRESE, 1987. p. 155.

¹⁶⁹ CALABRESE, 1987, p. 154.

¹⁷⁰ CALABRESE, 1987, p. 118. Note-se que Calabrese analisa a questão justamente em referência à presença da instabilidade em três romances contemporâneos (*Duluth*, de Gore Vidal, *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, e *Se um Viajante Numa Noite de Inverno*, de Italo Calvino) e não mais em relação aos videogames.

¹⁷¹ A observação é obviamente relativa. Como já foi observado inicialmente, a subjetividade é de certa forma inacessível.

¹⁷² ""(...) embora durante anos e anos tenha tratado Sylvie com um rigor quase clínico, para mim o livro nunca perdeu seu encanto. Toda vez que o releio é como se meu caso de amor por Sylvie (nunca sei se me refiro ao livro ou à personagem) estivesse começando pela primeira vez" ECO, 1994, p. 49

¹⁷³ Amor e morte são temas clássicos. A aproximação entre ambos aqui deve-se à similaridade de posturas nos casos referidos. Assim como Eco subverte os limites de suas categorias declarando seu amor por Sylvie, o leitor experimenta o sabor da morte no relato de Torero e Pimenta, como se verá adiante.

¹⁷⁴ TORERO e PIMENTA, 1997, p. 5.

¹⁷⁵ O raciocínio é o seguinte: o discurso oficial filtra os fatos com objetivos específicos. O popular seria mais isento e portanto, mais verdadeiro. Obviamente a noção é discutível. A estratégia do texto contudo convida o leitor a acreditar e viver uma realidade específica, que existe à margem da versão oficial e relativiza a verdade instituída. Os fatos são extraídos do confronto entre os discursos. A contraposição entre versão oficial, que manipula os fatos a seu bel prazer, e discurso popular, que vive esses mesmos fatos – assumindo por vezes o discurso oficial – é mecanismo eficiente em *Terra papagalli*. Aplicado ao discurso histórico gera uma discussão fértil, sem dúvida.

seduzir: contrapõe-se à rigidez do discurso oficial, que mantém sua moralidade num estado inflexível. No confronto, o peso oficial adquire um caráter patético e causa o riso). Podemos considerar ainda um ponto de vista adicional: efetivamente não leremos um livro,¹⁷⁶ *participaremos* de um relato real.¹⁷⁷ Este é o leitor modelo que vai sendo preparado. Ele deve ser capaz de *viver* uma verdade. Já que somos curiosos – e ademais, fomos seduzidos pelo riso – aceitamos de bom grado as regras do jogo. Ignoramos contudo como proceder para que isso se concretize. É verdade: temos a intenção, ainda não temos a forma. E precisamente essa forma que falta nos é dada em seguida. Numa dedicatória¹⁷⁸ endereçada ao Conde de Ourique descobrimos que três fomes serão saciadas: a de Deus, com a benção divina aos persistentes, a dos olhos, com a descrição dos homens e costumes de ultramar, e a da mente, com a descrição das verdades. Devo acrescentar uma quarta: a fome das formas. Nós, leitores empíricos ávidos por um *modelo*, descobrimos uma forma na incorporação da figura do Conde. Aceitamos de bom grado um jogo onde o relato endereçado ao Conde de Ourique é o mesmo endereçado a nós. Estamos livres de nossa forma empírica: somos o conde, apreciamos os fatos de seu privilegiado ponto de vista. A esse leitor-modelo, gostaria de batizar Ourique.¹⁷⁹

É a partir da distinção que sua posição lhe confere no relato, que Ourique aprecia uma versão popular do descobrimento do Brasil. Como nos videogames citados, ele¹⁸⁰ é¹⁸¹ simultaneamente co-participante dos acontecimentos – já que vive no mesmo tempo do relato – e espectador, já que não participa diretamente dos acontecimentos. Um pouco como as entidades referidas numa cosmovisão *Zen* – mas também na física contemporânea¹⁸² – Ourique é e não é, está e não está.

¹⁷⁶ Já que não há um.

¹⁷⁷ Na dedicatória ao Conde de Ourique, o narrador refere-se à terceira das fomes que deseja saciar da seguinte maneira: “E digo que não vos servirei descabidas mentiras e gigantescos exageros, como fazem alguns escritores pensando em tirar o dinheiro dos tolos, mas antes alimentarei vossa mente com fatos verdadeiros que, por serem reais, nos apeteçam mais à curiosidade que a mais fantástica das lendas”. Op, cit. p. 8.

¹⁷⁸ Idem, ibidem, p. 7.

¹⁷⁹ Ourique não é (embora inclua) o personagem Conde de Ourique, mas sim a estratégia de leitura que *Terra papagalli* prevê. O batismo do autor-modelo é procedido por Eco ao analisar Sylvie, de Gerard de Nerval. Adapto seus passos religiosamente para a entidade do leitor-modelo aqui. ECO, 1994, p.21.

¹⁸⁰ Nós.

¹⁸¹ Somos.

¹⁸² A física contemporânea observa que um átomo é constituído por mais espaços vazios que matéria propriamente dita. E mesmo essa matéria está em constante movimento, de modo que estamos fisicamente presentes e desaparecemos simultaneamente.

Neste ponto podemos dizer que a instabilidade formal adquirida é uma vantagem desfrutada por Ourique – de fato nos divertimos no relato sem maiores preocupações. Mas a vida é cruel e há que se pagar a conta da tranqüilidade. Quase acreditamos na possibilidade de sair ilesos de um jogo, mas fazemos a aposta e eis que Ourique – nós, o conde - a dois passos¹⁸³ do encerramento do relato, é morto.

É incrível!¹⁸⁴ De um momento para o outro, a entidade Ourique com a qual nós, leitores-modelo exemplares nos identificamos em todo o relato, se desfaz. É transformada no personagem Conde de Ourique e perde seu status indecível. Impossibilitados de acompanhá-lo, nós somos lembrados de nossa abominável¹⁸⁵ condição empírica.¹⁸⁶ O leitor-modelo, Ourique, é assassinado sem piedade. Resta-nos pensar que somos um leitor-modelo de segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor *afinal* a história deseja que ele se torne e quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor.¹⁸⁷ O narrador convida seus leitores portanto a rerelem o livro desde o começo, porque, afirma, se forem perceptivos, terão constatado que ele nunca mentiu. Quando muito ele foi reticente, pois o texto é uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração por parte do leitor.¹⁸⁸

Somos ao final um leitor de primeiro nível que precisa passar para o segundo, visto que inicialmente¹⁸⁹ nos dividimos em personagem surpreso¹⁹⁰ e em leitor empírico atônito. Para não passarmos da esquizofrenia à paranóia, sugiro um caminho inspirado nos atributos instáveis do Ourique:¹⁹¹ a mutação. Deste modo, procedemos à substituição da idéia de morte pela de transformação.

A palavra instabilidade é muito importante neste caso. Alcançou em Ourique um nível máximo de tensão provocando uma mutação na entidade que participa, finalmente, de todos os planos envolvidos na questão:

¹⁸³ *Dois passos* = uma página. Na página 195 (o livro tem 196) o narrador declara: “É esta senhor, a história que quero que leias e faças chegar às mãos de meu filho Vasco Brandão, que não são outras que não as tuas, caro conde, pois como já deves ter percebido, és aquele filho gerado entre doces e compotas da casa de teus avós.” Op. cit.

¹⁸⁴ ECO, 1994, p.76

¹⁸⁵ O pessimismo é evidentemente excessivo.

¹⁸⁶ “O sonho acabou”, diria o padeiro num inesquecível ditado popular ao gosto rodriguiano.

¹⁸⁷ ECO, 1994, p. 33. A palavra *afinal* foi uma contribuição neobarroca.

¹⁸⁸ Idem, ibidem, p. 34.

¹⁸⁹ O leitor-modelo de primeiro nível era constituído pelo Conde de Ourique e por nós, leitores.

¹⁹⁰ Diante das circunstâncias, podemos supor a estupefação do Conde de Ourique.

¹⁹¹ *Ourique* – leitor-modelo de primeiro nível, constituído pela figura do Conde e por nós.

- 1) do interior, (*Ourique – ele mesmo* transforma-se no personagem Vasco)
- 2) do exterior, (*Ourique – nós* passamos do primeiro para o segundo nível).

Sua inconstância se amplia de tal modo que passa a existir em dois planos. Eis que assume, simultaneamente, o status de personagem e leitor: um mutante, sem dúvida.¹⁹²

Nos dedicamos à transfiguração do leitor-modelo para salvá-lo da morte. Há ainda uma tarefa complicada. *Terra Papagalli* é de fato assinado por dois autores - empíricos, claro.¹⁹³ A realidade em questão indica-me efetivamente que há um autor empírico dessa obra e ele divide-se em dois.

Aí está um caso de esquizofrenia empírica! Neste caso, os juízos de valor são claramente relativos. Observamos sobretudo que as categorias apontadas por Eco adquirem visibilidade: se há dois autores empíricos, e um só texto, é evidente a presença do autor-modelo como vetor unificante.

Gostaria de proceder neste caso a uma investigação rápida do paratexto.¹⁹⁴ A preocupação parece-me justificada, já que é tradicionalmente no paratexto que identificamos a presença de uma voz empírica exterior.¹⁹⁵

E eis que a palavra tradicional é subvertida no paratexto em *Terra Papagalli*. Na orelha do livro somos introduzidos ao relato por um certo Bartolomeu Bisagudo, da Academia de Letras de Cananéia. Posso imaginar a profusão de letras num balneário,¹⁹⁶ mas é de fato com dificuldade que penso nessas mesmas letras submetidas ao rigor acadêmico ali.¹⁹⁷

¹⁹² Entender Ourique como uma entidade única capaz de alterar sua conformação, ao invés de dotada de dupla personalidade coloca em pauta sobretudo a questão de atribuição de juízo. O status de esquizofrenia – negativo, como indicado – é confrontado assim com o de infirmitude e instabilidade, identificadas positivamente por Calabrese no âmbito do neobarroco, precisamente apresentado aqui.

¹⁹³ *Claro*: Nada é claro, em se considerando as circunstâncias. A palavra está mal empregada.

¹⁹⁴ O “paratexto” consiste em toda série de mensagens que acompanham e ajudam a explicar determinado texto – mensagens como anúncios, sobrecapa, título, subtítulos, resenhas, introdução e assim por diante. ECO, 1994. p. 150.

¹⁹⁵ *Exterior*: ao texto, às estratégias do texto.

¹⁹⁶ Cananéia é um dos mais belos balneários paulistas.

¹⁹⁷ Por esta lógica, a literatura não seria possível no Rio de Janeiro. Mais adequado seria pensar em espíritos distintos, cada qual com seu rigor específico. O erro está em limitar rigor a seriedade. O humor é algo bastante sério, e exige tanta disciplina em sua gênese quanto o drama.

Nós, agora leitores de segundo nível, arriscamos: “Bartolomeu é Ourique.”¹⁹⁸ Desta vez acertamos na mosca. Bartolomeu faz parte das estratégias do texto para nos seduzir, e com prazer acreditamos nele, assim como aceitamos a dedicatória ao conde como se fosse nossa, assim como... Somos de fato benevolentes demais. Estamos sempre prontos a acreditar.

À parte as razões de cada um na questão, queria chamar atenção para o paratexto em *O Chalaça*, livro de estréia de José Roberto Torero. O comentário na orelha do romance é assinado por D. Pedro I que, nos informam, foi psicografado. Embora a questão de um autor espírita amplie a distinção entre autor modelo e empírico,¹⁹⁹ este não é o aspecto mais curioso do romance. Na página 7 encontramos de fato um agradecimento endereçado a Marcus Aurelius Pimenta.²⁰⁰ Mas quem é a voz que fala aqui? O narrador das memórias? O autor empírico? Sabemos, pela leitura do livro que a honestidade do narrador flutua de acordo com suas necessidades.²⁰¹ A identificação com o *Chalaça*, portanto, é imediata, já que não sabemos absolutamente nada sobre o caráter do autor empírico.

Se a dedicatória contudo pertence ao universo do personagem, Marcus Aurelius Pimenta tem seu status empírico questionado. “É uma estratégia do autor modelo”, dirão. Não tenciono questionar isso. A indecidibilidade do caso entretanto assume um grau limítrofe que extrapola as categorias em questão.

É bem possível imaginar que se a dedicatória foi escrita pelo narrador – e isso como parte da estratégia do autor-modelo no romance, segundo o padrão observado em paratextos anteriores – Marcus Aurelius Pimenta é então entidade integrante de um paratexto ainda mais amplo em *Terra Papagalli*. Ele de fato seria uma falsa pessoa real²⁰² que assina um texto como autor, mas que é na verdade parte do paratexto do Sr. Torero, autor empírico de ambos os livros.

¹⁹⁸ Ourique foi recentemente batizado como leitor-modelo, assim como nós. *Recordar é viver*, diz a canção, muito oportunamente.

¹⁹⁹ Determinar o autor empírico num texto espírita é sem dúvida um desafio para as gerações futuras.

²⁰⁰ “Agradeço ao meu amigo Marcus Aurelius Pimenta, autor de tantos palpites e sugestões que, fosse eu honesto, lhe creditaria metade desta obra” TORERO, 1997, p. 7.

²⁰¹ O conselheiro Gomes, o Chalaça, é na verdade um mentiroso virtuoso.

²⁰² A hipótese é pertinente em vista do padrão peculiar de utilização dos paratextos nas obras analisadas, sempre de modo a extrapolar os limites ontológicos. Um célebre referente na América do Sul é o caso de Jorge Luis Borges e A. Bioy Casares. Por anos escreveram novelas sob o pseudônimo de H. Busto Domeq até se revelarem como verdadeiros autores empíricos.

Para tristeza de Cortázar estamos desta vez diante da real morte do autor.²⁰³ Podemos é claro entender o autor-empírico neste caso como uma entidade mutante que é, ao mesmo tempo, uma pessoa real verdadeira e uma falsa pessoa real, que entretanto assume o caráter de personagem independente.

A experiência desse emaranhado flutuante deixa evidente em todo caso que o que o autor-modelo deste texto nos pede é que aceitemos a informidade, sendo nós mesmos parte dela numa estrutura intercambiável em tudo semelhante a um rizoma. Somos, em outras palavras, convidados a nos perder em nossos próprios limites como nos mecanismos da engrenagem cósmica onde vemos o brilho de estrelas que nem mais existem.²⁰⁴

Anos atrás, um amigo meu costumava praticar frases incompletas na conversação. Eu, inadvertidamente, o corrigia sempre. Um dia ele observou muito sensatamente que isso era desnecessário: se eu o corrigia era porque havia entendido o que queria dizer. Eu estava, por assim dizer, gastando energia à toa. O que meu amigo sugeria na verdade era o trabalho ativo do “leitor”. A incompletude das enunciações forçava a interpretação provocando uma “leitura ativa” de suas frases, plena de novos significados. Eu, por meu turno, estava ansioso por mostrar minha leitura pessoal. No momento em que o corrigia, cristalizava significados e causava então sua irritação.

O que meu amigo não percebia é que exatamente esses significados, assim como ele, assim como eu, estavam em constante transformação. Dependiam um do outro no comércio infinito da comunicação.

Mas, como a vida é cruel e divertida, para vocês, para ele e para mim, aqui estou escrevendo minha leitura.²⁰⁵

²⁰³ É desta vez Eco que vem em socorro a Cortázar: “Quando se põem a migrar de um texto para outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou.” Op. cit. p. 132. A questão é portanto de vida, e não mais de morte.

²⁰⁴ O céu que vemos é pleno de estrelas que não mais existem. Vemos suas luzes, que demoraram milhares de anos cruzando o espaço até nós, de modo que sua origem já se extinguiu. O céu existe e não existe.

²⁰⁵ ECO, 1994, p. 147. É bem provável que Eco ache a vida divertida.

.IV

家人

37. CHIA JEN / A FAMÍLIA



*Acima SUN, A SUAVIDADE, VENTO.
Abaixo LI, O ADERIR, FOGO.*

Comecemos por uma citação (CALVINO, 1998, p.117):

Um homem sonhado por Shakespeare disse que somos feitos da própria matéria dos sonhos; para os demais, este juízo é uma interjeição do desalento ou uma metáfora; para os místicos e metafísicos, é a enunciação direta de uma verdade precisa. (Não sabemos qual das duas interpretações foi a de Shakespeare; talvez lhe haja bastado a simples música de suas imorredouras palavras) (BORGES, 1985, p. 56)

Borges foi um autor que, segundo a visão de mundo que lhe é característica, nunca inventou nada. Com ele aprendemos que de fato nada mais se pode criar, tudo já foi feito.²⁰⁶ Resta-nos, nesse universo, aprender a extrair prazer na reordenação de um todo pré-existente e povoado de atributos maleáveis.

Mas há ainda uma outra maneira de ver a questão que me agrada pelo grau de sutileza atribuída à natureza das coisas. Se a poeira que constitui a matéria é a mesma poeira dos sonhos, então Borges não inventou nada simplesmente porque as coisas de que falava já estavam lá. Ele meramente as apreciou e as descreveu para nós, ele as viu, o que cria, nesse caso, um paradoxo interessante sem dúvida.

Como todos sabem, Borges tornou-se no decorrer da vida fisicamente cego. Isso não o diminui em absoluto. Nos comprazemos em imaginar uma visão particular que brota da profusão de visões colhidas no tumulto do mundo, criando uma comunicação especialmente sutil entre os objetos criados e a poeira da matéria. Quis começar com essa citação de Borges porque ele me parece bem o embaixador entre

²⁰⁶ A esse respeito Jean Genet observa que de fato, tudo já foi dito. Mas, como ninguém ouve, é preciso continuar dizendo....

os planos e vozes do mundo em sua rede de conexões possíveis e prováveis entre o fatos, coisas e pessoas²⁰⁷, tema de minhas preocupações neste momento.

Voltemos agora à citação. O que se pode perceber à primeira vista, excetuando-se a tendência unificadora da matéria cósmica? É significativo o fato de que Borges em nenhum momento cita Shakespeare. Para todos os efeitos, o autor inglês não é autor da frase citada, e sim “um homem sonhado por ele.” Digamos que as hipóteses consideradas contemplam um horizonte comum: no primeiro caso Borges manipula uma voz que Shakespeare projeta no espaço da comunicação humana; no segundo caso, o escritor argentino é ele mesmo integrante de um universo sutil, que comporta as vozes de Shakespeare, um homem sonhado por ele e o próprio Borges.

O caráter indecível em qualquer das alternativas inclui um elemento fundamental: o intercâmbio de vozes na pulverização sutil da comunicação, seja ela conduzida por Borges, Shakespeare ou seu personagem. A essa indecidibilidade o autor argentino chamou de *música*, o que por si só seria suficiente para ilustrar o caráter votivo dessas conexões.

Quando fala de Shakespeare, Borges evoca sem dúvida Lucrecio, que via na combinatória do alfabeto a impalpável estrutura atômica da matéria. Hoje cito também Galileu, que via na combinatória alfabética (“as combinações variáveis de vinte pequenos caracteres”) o instrumento insuperável da comunicação. Comunicação entre pessoas distantes no espaço e no tempo, dizia Galileu; mas ocorre acrescentar igualmente a comunicação imediata que a escrita estabelece entre todos os seres existentes ou possíveis.²⁰⁸

A era do intercâmbio mental ilimitado, na literatura como nas informações, começa com um dos mais curiosos livros da literatura inglesa *O Enigma do Ocidente*, de De Selby,²⁰⁹ que em 1967²¹⁰ já dedica duas páginas ao tema em seu Tomo I, celebrando a riqueza do modelo cosmológico proposto e realizado por Borges.

Assim como faz parte dos lugares obrigatórios da fortuna crítica de Borges a observação de que todo texto seu redobra ou multiplica o próprio espaço por meio de outros livros de

²⁰⁷ CALVINO, 1998, p.121. A citação está deslocada, adaptada, pervertida.

²⁰⁸ Idem, ibidem, p. 58. O parágrafo é uma variação com pouquíssimas alterações do texto de Calvino.

²⁰⁹ O'BRIEN, 1987, p. 189

²¹⁰ Ano da publicação de *The third policeman*.

uma biblioteca imaginária ou real, ou de leituras clássicas ou eruditas ou simplesmente inventadas. (...)

Nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração da raiz quadrada de si mesma: uma “literatura potencial”, para usar a terminologia que mais tarde será aplicada na França, mas cujos prenúncios podem ser encontrados em *Ficciones*, nas alusões e fórmulas dessa que poderia ter sido a obra de um hipotético autor chamado Herbert Quain²¹¹.

Este liame na composição das vozes nas quais transita a fortuna criativa de Borges revela uma rara consciência de processos futuros. No momento em que atribui a autoria da frase de Shakespeare a seu personagem, Borges antecipa a consciência de que o criador é apenas parte de sua obra, cujo principal atributo é precisamente o infinito. Esse deslocamento sutil, onde um autor da frase não é o sonhador, mas o sonhado, é o ponto exato onde se revela um prazer e uma predileção pela perversão. O tema que aqui nos interessa, a perversidade, o encontramos tratado de acordo com a mais elevada precisão, como um relógio que, diverso da imaginação corpórea, se manifesta no caos do sonho, numa visão de Santo Ernulfo ao descrever um dos prazeres dos homens.²¹²

Um acto que poderia noutro local definir-se como neurótico pode transformar-se num autêntico programa estético de consumo. É idêntica a atitude que preside à aquisição de antologias: onde, com este termo, se entenderá toda forma de compilação desde a musical (que não é por acaso que se lhe chama “compilação”), à literária, à cinematográfica e à televisiva, à fotográfica. *O prazer, em todos estes casos, consiste na extração dos fragmentos dos seus contextos de pertence e na eventual recomposição dentro de uma moldura de “variedade” ou de multiplicidade.* Assim sendo, trata-se sempre de perda de valores de contexto, de gosto pela incerteza e casualidade dos confins da obra assim obtida²¹³.

²¹¹ CALVINO, 1998, p. 63. José Saramago evoca o processo ao atribuir a Herbert Quain, pessoa inventada por Borges, a autoria do livro de bordo de Ricardo Reis, pessoa inventado por ele (terá sido Ricardo Reis um *pessoa* inventado?) SARAMAGO, 1984.

²¹² Santo Ernulfo, citado com frequência em *Terra papagalli*, discute os prazeres dos homens em *De tempore et voluptate*. “Alí está dito que para que um prazer mereça tal nome, não deve durar mais que duas horas, pois, se passa disso, já se transforma em enfado.” Op. cit. p.77. Dado que o restante da obra de Ernulfo é desconhecido, podemos inferir seu conteúdo.

²¹³ CALABRESE, 1987, p. 103

Santo Ernulfo parece perceber em todas as suas inflexões as conexões invisíveis sobre as quais o mundo repousa e para os quais a ciência atual convida-nos a não produzir modelos exageradamente unificados e simplificados. O universo, tanto o físico como o humano, não é um múltiplo reduzível ao uno. O universo é um múltiplo fragmentário, em que muitos modelos se confrontam e competem entre si.²¹⁴ Se levamos o aspecto físico do confronto demasiadamente em conta, a própria condição material se revela em seus desdobramentos mais surpreendentes, como neste exemplo colhido em formulários de companhias de seguro, nos quais o motorista tenta descrever os detalhes de seu acidente com o comentário mais breve possível: “De volta para casa eu entrei com meu carro na casa errada e bati numa árvore que não é a minha.”

Não podemos exigir muito do autor deste texto. Evidentemente o que o motorista buscava era o excesso de precisão na descrição das forças em conflito e uma definição clara dos limites das entidades em jogo. Seu conhecimento de mundo pressupõe um conceito de precisão que consiste justamente em autenticar sem exceção todos os elementos em conflito: uma casa, uma casa que não é a sua, uma árvore nessa casa que não é a sua, etc.

A verdade é que este mecanismo não difere substancialmente daquele que utilizamos para identificar uma citação. Podemos inclusive supor o nosso motorista como um eficiente estudioso da voz alheia em textos clássicos,²¹⁵ mas como ele se comportaria diante da citação de Borges? Devemos sem dúvida evitar acidentes e concepções toscas do mundo, nos informam o bom senso e o código de trânsito.²¹⁶

Para além das metáforas, porém, será possível indicar pelo menos um caráter que unifique as produções intelectuais (científicas e estéticas) que, como dissemos, constituem a insígnia da complexidade, da mudança e da instabilidade?²¹⁷ Penso que com

²¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 185.

²¹⁵ Calabrese observa que “a citação é um modo tradicional de construir um texto, que existe em todas as épocas e estilos. (...) Toda a época clássica por exemplo, sobreabunda em citações, visto que se baseia em princípios de autoridade”. Op. cit. 187

²¹⁶ O código de trânsito atualmente em voga no Brasil é um dos mais rigorosos do mundo, com penalidades que levam à gradual perda da habilitação. O bom senso, em contrapartida, baseia-se em critérios mais flexíveis de fato.

²¹⁷ CALABRESE, 1987, p. 186.

as razões invocadas por Santo Ernulfo²¹⁸ podemos agora vasculhar a biblioteca universal como se fosse um grande jogo de esconder e aparecer, existir e desvanecer.

Mencionarei (...) a busca de uma diferente conformação do espaço cultural. Daí os termos do título deste capítulo: distorção e perversão. Distorção, porque o espaço de representação da cultura de hoje parece justamente estar sujeito a forças que o flectem, o dobram; o curvam, o tratam como se fora um espaço elástico. *Perversão, porque a ordem das coisas (nos modelos científicos) e a ordem dos discursos (nas produções intelectuais) não são banalmente desordenadas, mas tornadas perversas.* Não derrubados, opostos, invertidos: transformados na sua ordem de um modo que as lógicas precedentes não os conseguem sequer reconhecer como “outro diferente de si.”²¹⁹

Eis que Borges surge como um perseguidor incessante e inquieto das coisas, adequando-se a sua infinita variedade no mundo.²²⁰ Em seu horizonte há constantemente o esforço para seguir o percurso velocíssimo dos circuitos mentais que captam e reúnem pontos longínquos do espaço e do tempo.²²¹

Mas isso será o bastante para demonstrar as potencialidades da rede de correlações invisíveis que atuam na perversão? De jeito nenhum.

Neste ponto, somos obrigados a nos perguntar entre quais forças devemos julgar e qual o caráter exato dos pólos desse campo magnetizado por vozes em contínua excitação. Importaria então saber antes qual é o tipo e a natureza da citação atual. Esta revela-se um elemento relevante, de fato, só e somente se difere em alguns traços da citação do passado.

Vamos agora, muito rapidamente, lembrar dois casos em que o papel das citações surge como fundamental, tanto de um ponto de vista quantitativo, como qualitativo. Os exemplos escolhidos são *O Nome da rosa*, de Umberto Eco, e *E.T.*, de Steven Spielberg. Todos sabem, com reconhecimento dos autores e com a demonstração dos críticos, que o

²¹⁸ Santo Ernulfo declara, no Tomo I da *Opera stultorum* que “a monotonia é a mãe do desespero”. No Tomo II amplia o raciocínio: “se a monotonia é mãe do desespero, é tia da filosofia”. TORERO e PIMENTA, op.cit., p.32-33

²¹⁹ CALABRESE, op. cit., p. 187

²²⁰ Calvino aplica a definição para a *palavra*. Op. cit., p. 39.

²²¹ Essa definição, Calvino aplica a si próprio. Idem, ibidem, p. 67.

livro e o filme são literalmente amontoados de citações. Eco sustenta que no romance não há uma só palavra sua. Spielberg encheu o filme com cerca de 350 referências a outras obras, cinematográficas ou não²²². O que mais me interessa ressaltar é a maneira como o próprio autor pensa suas aberturas para o infinito sem o menor congestionamento, graças ao mais cristalino, sóbrio e arejado dos estilos.²²³ Ouçamos Eco.

Há ainda, de fato, outros dois princípios necessários ao funcionamento da citação e são ambos princípios pragmáticos, isto é, relação entre texto e leitor implícito no texto. (...) Ao lado do relevo semântico, enunciativo, expressivo, tem lugar efetivamente um tratamento persuasivo do leitor que consiste em fazer-lhe crer que a citação é verdadeira (o que acontece com a inserção de referências bibliográficas com o objetivo de fornecer elementos de controle), e em torná-lo relevante (de outro modo por que é que seria preciso citar alguém?). Esta segunda característica reveste uma grande importância justamente onde faltam algumas das regras textuais registradas antes, isto é, quando a citação está oculta.(...)Uma citação “normal” não será, por definição, nem falsa nem mentirosa.²²⁴

Há demasiados fios intrincando-se no meu discurso? Qual deles devo puxar para ter em mãos a conclusão? Há o fio que enlaça Borges, Shakespeare, as conexões invisíveis de Ernulfo....Há o fio da “rosa”, o código de trânsito, a magia de E.T..... E há o fio da perversão como metáfora da substância alquímica do mundo. Devo embrenhar-me por este caminho?

Resta-me ainda aquele fio que comecei a desenrolar logo ao princípio com Borges que, a maneira de Mercúrio,²²⁵ propugna pela riqueza do comércio entre as coisas diversas para unificar temperamentos e humores em uma nova pulsão mental. “Moveti lume che nel ciel s’informa” (Move-te a luz que no céu se forma): segundo Dante – e segundo SantoErnulfo -, há no céu uma espécie de fonte luminosa que transmite imagens ideais,

²²² CALABRESE, 1987, p. 187.

²²³ Essa definição, Calvino aplica a Borges. Op. cit. p. 63

²²⁴ CALABRESE, 1987, p. 190. A citação é mentirosa.

²²⁵ “Mercúrio, de pés alados, leve e aéreo, hábil e ágil, flexível e desenvolto, estabelece as relações entre os deuses e homens, entre as leis universais e os casos particulares, entre as forças da natureza e as formas de cultura, entre todos os objetos do mundo e todos os seres pensantes” CALVINO, 1987, p. 64

formadas segundo a lógica intrínseca do mundo imaginário, (“per sé”) ou segundo a vontade de Deus (“o per voler che giù lo scorge”).²²⁶ A justaposição dos emblemas de um mundo material que se dissolve no indefinível do universo é regida então por leis instáveis, de inclinação para o comércio e para as trocas, tal qual nos ensina Santo Ernulfo²²⁷ ao concebermos a rosa.²²⁸ Buda experimentou incontáveis encarnações para alcançar a iluminação. Não me parece que este seja um trecho longo.

Mas venhamos agora àquela que chamei “citação neobarroca”. Limitemo-nos por brevidade à introdução do livro de Eco. Recordar-se-á que ela finge a descoberta de um livro de “um tal abade Vallet”, por sua vez traduzido a partir de uma tradução latina seiscentista de J. Mabillon, que seria o copista do manuscrito de Adso de Melk. Ela finge ainda a perda do livro, de tal modo que apenas restaria a tradução em italiano do autor escrita em cadernos da Pappeterie Gilbert. E apesar de uma escrupulosa investigação não se encontram nem outras cópias do livro de Vallet, nem a edição de Mabillon que continha também o manuscrito. Além disso um livro cruzado de Milo Temesvar contém citações de Adso atribuídas porém ao Padre Kircher, conhecido fantasioso jesuíta de Seiscentos. (Alem do mais de nossa Ordem!). Por fim, quanto ao estilo adoptado para a publicação, o autor declara a absoluta incerteza a propósito da autenticidade da fonte, que aparece completamente contaminada por remodelações, pela cultura de Adso, pelas manipulações em fontes eventualmente desenvolvidas a partir de anteriores transcritores e tradutores. Por outras palavras: temos aqui uma das chaves mais poderosas (e estranhamente menos analisadas pela crítica) do romance da “rosa”. Esta chave é a dúvida sobre a autenticidade ou a contrafacção da verdade. (...)

A citação de Eco é, de facto, sempre uma citação ambígua. Constrói efeitos de verdade. Ou então constrói efeitos de falsificação, mas leva a verificá-los como falsos. Ou, por fim, cita verdadeiramente, mas elimina os vestígios do citado. Tudo se torna fortemente indecidível. Para cada bloco do enunciado (também na continuação do romance) em que

²²⁶ CALVINO, 1998, p. 98. Calvino põe aqui lado a lado Dante e Santo Agostinho.

²²⁷ “Achei aquela idéia muito estranha, porém, como não lhe achasse erro ou paradoxo, nada mais pude fazer a não ser calar-me e tomar aquelas palavras como sábias e prova de que os gentios, sem ler Platão, Leucipo, Santo Ernulfo e Anaxágoras, também conhecem alma humana e seus labirintos.” A frase é atribuída ao narrador. TORERO e PIMENTA, op. cit. p.183.

²²⁸ Foi Umberto Eco quem escreveu o nome da *Rosa*. (Podemos incluir nesse conjunto todas as crianças atuantes em aulas de caligrafia e Walt Disney no Brasil, quando criou Zé Carioca e sua namorada).

se dá um efeito de citação, esta não será investida por valores “normais”, nem por seus inversos. A citação será, pelo contrário, suspensa, ou distorcida e pervertida.²²⁹

Todos conhecemos agora o emblema de uma arte²³⁰ que difunde a relatividade no tempo e no espaço sutil para fazer do irreconhecível seu prazer essencial. A chave da poética da autenticidade pervertida encontramos-a porém, de modo exemplar, numa cena de *E.T.*, como prometido. Num certo ponto dos acontecimentos, as crianças levam para fora de casa o extraterrestre e escolhem o momento da festa de Halloween, quando todos estão mascarados de monstrosinhos. E.T. vê uma criança travestida de Yoda (o personagem de Guerra nas Estrelas). Toma-o por verdadeiro e precipita-se para o abraçar. O caso inverso se dá no mesmo filme. E.T. escondeu-se no armário das bonecas de pelúcia das crianças. A mãe dos rapazes abre o armário, mas não reconhece E.T. como ser vivo. Trata-se de dois casos complementares: no primeiro, joga-se com a relação entre verdadeiro e falso por meio da citação do filme ‘primo’ e, no segundo, joga-se com a relação entre falso e verdadeiro (E.T. é tomado por falso) por meio da citação dos Marretas ou de outros bonecos do cinema.²³¹

Chegando a esse ponto percebo que dispomos de todos os elementos necessários a uma compreensão das engrenagens e mecanismos imprecisos desta extraordinária máquina de compor em que se constitui a perversão.

Num exemplo, ponho-me a folhear um trabalho que começa com uma referência a uma aventura de Calvin que não conheço: vejo também a tira no início do mesmo trabalho. Tira e texto me são apresentados portanto como integrantes de um mesmo corpo, de uma estrutura comum.

É verdade que sou consciente da irremediável predileção combinatória da expressão, e um pensamento me é inevitável: aquela tira de Calvin, ela me soa tão familiar de fato, mas poderia muito bem ser uma versão travestida, uma forma de recapturar o original para confundir os efeitos com uma finalidade característica que desconheço. O que se

²²⁹ CALABRESE, op. cit., p. 191.

²³⁰ Arte nesse caso refere-se a todos os processos comunicativos.

²³¹ CALABRESE, op. cit., p. 192.

apresenta é um segredo de autoria. Nada se informa sobre o criador das aventuras e, a menos que minha enciclopédia comporte conhecimentos do universo nos quais transitam Calvin e o Homem-estupendo,²³² minha tendência de apreensão é relativa na questão: a mesma entidade produtora do texto pode ser autora das tiras ou vice-versa.

Nesse ponto, a arte de deslocar a referência visiva para um outro espaço de neutralidade, situado além do vórtice das palavras, transforma-se em uma operação sobre a continuidade que anula a própria perversão: anexada,²³³ a tira reassume grande parte de seu valor de confiabilidade. A sensação de que Bill Watterson²³⁴ é o autor real da tira nos é restituída com fidelidade pontual. Ou quase, já que a perversão pode atuar também no paratexto.²³⁵

Seria lícito observar então que a principal característica da perversão é seu potencial elenco de situações provocado pelo deslocamento. Nesse caso o trabalho do autor deve ser o de identificar nos múltiplos percursos trilhados as consequentialidades e efeitos que deseja causar. Se coloco as tiras de Calvin anexadas, é porque não pretendo gerar dúvidas quanto a origem de sua autoria – embora bem me agrada a idéia de um leitor que demonstre um teorema cuja solução é uma justa estrutura facetada, na qual Bill Waterson oscila a meu lado numa combinatória responsável pela mobilidade e desenvoltura, pelos inumeráveis circunlóquios de Calvin.²³⁶

Gostaria de acrescentar agora um exemplo pontual que explora o combate entre uma excessiva ambição de propósitos autorais e a não-percepção dos fenômenos de oscilação: um exemplo dotado de um significativo movimento de comicidade grotesca que encontramos num texto breve de Moacyr Scliar. Poderia ter escolhido inúmeros outros para ilustrar a questão. Ao privilegiar as razões invocadas por Scliar entretanto percebo que a própria idéia do deslocamento encontra sua contraparte visiva no jogo que se

²³² Calvin é capaz de transformar-se literalmente em tudo que a imaginação comporta, de uma pedra ao cosmonauta Spiff, de um monstro pré-histórico ao Homem-estupendo, o que atesta uma predileção pela informidade neobarroca bastante evidente.

²³³ As tiras de Calvin se encontram em anexo aqui, de fato.

²³⁴ Bill Watterson é o autor empírico de Calvin.

²³⁵ O paratexto já foi discutido antes.

²³⁶ CALVINO, op. cit., p. 59. Os adjetivos de Calvin são atribuídos à rapidez por Calvino.

desenrola no espaço simultaneamente de acordo com regras definidas e variações infinitas, e cujo principal atributo é revelado numa feliz expressão popular: “A caixinha de surpresas.”²³⁷

Frente a um acontecimento por si só deleitável, Scliar entrevê uma possibilidade hospitaleira. “Jogador quer direito autoral sobre seus gols”(Esporte, 20 de jan., de 2000). De bom grado, observamos um insuspeitado acesso de plágio: certos jogadores ingleses decidem cobrar autorais pela exibição de seus gols na TV; Scliar, munido de uma fita de vídeo caseiro na mão (gravado por seu filho de dez anos durante uma *pelada* de fim de semana), decide cobrar metade do montante exigido por um dos ingleses: ele teria plagiado o *tento* do escritor brasileiro no jogo - marcado uma semana antes, “é preciso que se diga”.(SCLIAR, 2000, p.2)²³⁸

Penso que o jogo como metáfora visiva para as oscilações expressivas se presta bem para entender a agilidade perceptiva exigida diante da perversão. Ocorre-me nos ser exigida uma vivacidade do espírito, uma velocidade mental, uma rapidez de adaptação da expressão e pensamento diante da inexorável imprecisão do deslocamento: caso contrário corremos o risco de colidir na árvore que não é nossa em uma casa errada,²³⁹ ou ter que jogar no *Manchester United* e pagar 50% de direitos adquiridos sobre gols para um escritor brasileiro.

É nesse quadro que a citação (o deslocamento, a oscilação) se inscreve como um jogo: um meio de transporte que depende do percurso a ser executado, mas que também adquire a propriedade de modificar a própria origem do percurso, reordenando a lógica dos elementos numa complexidade cinética diversa.

Os exemplos precedentes introduzem-nos de resto, numa importantíssima dimensão da citação, ou seja, como instrumento para reescrita do passado. O deslocamento consiste, nesse caso, em atribuir ao que foi desvelado do passado um significado a partir do presente, ou em proporcionar ao presente um significado a partir do que foi desvelado do

²³⁷ No Brasil, tetra-campeão do mundo de futebol, cunhou-se a expressão “O futebol é uma caixinha de surpresas” para referir-se ao indefinível no jogo.

²³⁸ O texto completo encontra-se em anexo.

²³⁹ O aspecto de consciência do processo aqui é fundamental: note-se que a situação em questão adquire conotação oposta se ocorre propositalmente num contexto como *Alice in wonderland*, por exemplo.

passado. A citação tem um papel em ambas as operações.²⁴⁰ Omar Calabrese é então uma voz de fundo²⁴¹ que emerge para praticar o exercício de redefinir a mecânica da citação no tempo, de acordo com uma vasta visão panorâmica.

Mediante a citação pode, efetivamente, autorizar-se uma interpretação do presente (o passado tem autoridade), ou pode fazer-se o inverso (valorizando o presente para reformular o passado). Por exemplo: posso recorrer ao passado para me referir a valores e modelos que me parecem faltar na atualidade; ou então posso servir-me de um presente considerado estável para “normalizar” os conhecimentos relativos ao passado (tento “explicar os seus mistérios”). Mas também posso desestabilizar o passado ou o presente: adoto ousadamente um achado incerto do passado para interpretações anômalas de hoje; ou então, utilizo uma teoria improvável contemporânea para uma idéia fantasiosa do passado.²⁴²

A nossa é - como muitas vezes se repetiu - uma idade de simulacros, não de documentos. O passado,²⁴³ a tradição são um fruto explícito de fingimento.²⁴⁴

Eis que Santo Ernulfo se revela em toda sua arquitetura, precisamente como aquelas catedrais essenciais – penso sobretudo na Sagrada Família, de Gaudí, mas também nos templos Maias, com seus incontáveis labirintos – onde a estrutura das formas do céu se reproduz na matéria em conexões intrincadas; logo à entrada nos percebemos na vastidão infinita dos espaços.

Sua aparição adquire um sentido que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral: às vezes surge citado com a fala de outro²⁴⁵; às vezes surge citado verdadeiramente, mas ele mesmo é uma invenção; no primeiro caso temos a fala de uma pessoa real verdadeira que é atribuída a um autor inexistente; no segundo caso, a fala de

²⁴⁰ CALABRESE, op. cit. p.193. O parágrafo reproduz a a exposição de Calabrese sobre o *deslocamento* com pouquíssimas alterações.

²⁴¹ Omar Calabrese tem sido de fato um pensador com pouco eco no Brasil até agora.

²⁴² CALABRESE, op. cit., p.193. A citação é verdadeira, creiam-me.

²⁴³ Em *Heri Hodie Crastinum*, Santo Ernulfo observa que “o presente é mais breve que o relâmpago e o futuro não é mais do que uma miragem, e sendo assim, tudo o que existe é o passado, e aquilo que ainda não o é, um dia será”. TORERO e PIMENTA, op. cit. p.63.

²⁴⁴ CALABRESE, op. cit., p.194.

²⁴⁵ Neste texto a fala de Ernulfo oscila entre a sua própria – fictícia – e a de Eco, Calabrese e Calvino – verdadeiras, como se sabe.

uma pessoa real imaginária é tomada como verdadeira. A substância da multiplicidade de sentidos e conexões se constitui aqui num véu de partículas vagas, que perfaz uma imagem de formas possuída de alto grau de instabilidade.

O que mais interessa ressaltar é a desenvoltura com que Santo Ernulfo nasce em *Terra Papagalli*, comunicando entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando, mas antes exaltando a diferença contextual, segundo a vocação própria da linguagem escrita.²⁴⁶ A idéia de Torero e Pimenta foi fingir que o livro que desejavam escrever, e as coisas que desejavam dizer, já haviam sido escritas e ditas por um outro, um hipotético autor desconhecido, que escreveu em latim e pertencia ao passado.²⁴⁷ Assim puderam realizar a comunicação num raio de ação extremamente extenso, onde cada conceito segue numa sucessão dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas.

Um esclarecimento sobre *Terra Papagalli*: é altamente provável que o trabalho de identificação de todas as vozes no relato conduza a uma vertigem da enumeração e saturação. Em nome dos atributos daquilo que é leve,²⁴⁸ abstenho-me desse impulso. Evoco em minha defesa o Código de Trânsito, cuja sabedoria consiste antes em prevenir acidentes, que prever sua descrição posterior com minuciosidade ingênua. Seja como for, as malhas determinantes de uma lógica relativa aparecem em níveis de expressão sugestivos que fazem lembrar a máxima professada nos Quatrocentos pelo próprio Ernulfo: “apaixonar-se é criar uma religião cujo deus é falível.”²⁴⁹

A primeira grande invenção de *Terra Papagalli* consistiu exatamente no discurso religioso feito de perversões. Vejamos: o relato é elaborado do ponto de vista de um degredado, ex-seminarista, que foi expulso de Portugal por um pecado menor. Somos informados ainda desde o início que o livro é endereçado a um certo Conde português, a quem serão dados conselhos de como bem viver nestas terras. Mas isso não é tudo: com esses dois elementos, *Terra Papagalli* é estruturado como se fosse a tábua dos

²⁴⁶ CALVINO, op. cit., p. 58. Calvino fala de literatura.

²⁴⁷ Idem, ibidem, p. 63. Curiosamente esta é uma citação que se refere justamente a Borges, também presente aqui hoje.

²⁴⁸ O bom senso está incluído aí.

²⁴⁹ PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 89. A citação pervertida de Dante introduz a questão no limite da religiosidade.

mandamentos de Moisés;²⁵⁰ uma espécie de Bíblia popularesca, onde a linguagem é adaptada ao contexto, ao caráter, à dinâmica do personagem. O que temos aqui? Trata-se bem entendido, do deslocamento do discurso religioso, diverso do oficial, e que, além disso, é constantemente justificado na figura de um monge medieval fictício, Santo Ernulfo, criador da hóstia tríplice,²⁵¹ mas também autor de inúmeras obras de filosofia seiscentista.

Resolvi me divertir e selecionei alguns exemplos projetados lado a lado para contemplação – conformação bastante plausível, uma vez que estamos circundando os mistérios de imagens que se formam diretamente no espírito, é forçoso admitir. Cito ao acaso:

Quando terminei de ler essa carta, senhor conde, estava muito irado e teve um cão o azar de passar pela minha frente naquele instante, com que dei-lhe um tão estupendo chute que o atirei a cinco passos de mim. Tanto alívio e paz me trouxe aquele gesto que me acalmei e mandei tratarem o escrivão que ainda jazia debaixo dos meus pés. Depois fiz um afago no cão e o batizei de Jó, porque ele também recebera chutes do Senhor sem que tivesse cometido erro ou pecado. (TORERO e PIMENTA, op. cit., p.160)

Isso passado pudemos comprovar que, se Deus escreve com torta caligrafia, ao menos faz boa literatura, pois uma semana depois avistamos uma armada de seis naus castelhanas entrando pela barra. (IDEM, Ibidem p.143.)

Em que há uma comparação entre a minha pessoa e a de Moisés

Acabada aquela peregrinação, não pude deixar de lembrar-me das páginas do Êxodo e considerei quão infeliz haviam sido Moisés e todo o povo Hebreu, pois percorremos uma distância semelhante, eu e minha gente, em doze dias e eles em quarenta anos. (IDEM, Ibidem, p.141.)²⁵²

²⁵⁰ Há dez mandamentos para se bem viver em *Terra papagalli*.

²⁵¹ Cf. “Que conta a vida de Santo Ernulfo” e a origem do Dogma da Trindade. TORERO e PIMENTA, op. cit., p.160.

²⁵² Assim como esses há dezenas de exemplos similares. Sugiro ao leitor o exercício – o epíteto *sublime* não seria exagerado, em se considerando o contexto – de encontrá-los por si mesmo.

“On man heaven’s influence works not so/ But if first imprints the air” [A influência dos céus em nós atua/ Só depois de se ter impresso no ar].²⁵³ A Renascença shakespereana conhece os influxos etéreos que conectam macrocosmo e microcosmo desde o firmamento neoplatônico aos metais que se transformam no crisol dos alquimistas.²⁵⁴ Não seria exagerado afirmar que seus contemporâneos portugueses projetaram visões em imagens mentais extremamente maleáveis diante de um real que parece mover-se entre o selvagem e o sobrenatural, deslocando a paisagem da abóbada celeste para o círculo terrestre. A técnica da citação pervertida utilizada em *Terra Papagalli* revela um discurso religioso que não aceita a densidade variada de um mundo diverso, ao mesmo tempo que reproduz o processo histórico de como isso aconteceu.

Creio que um romance histórico deve fazer exatamente isso: não apenas identificar no passado as causas do que aconteceu depois, mas também desenhar o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos. Se um personagem, comparando duas idéias medievais por exemplo, tira delas uma idéia mais moderna, está fazendo exatamente aquilo que a cultura fez depois, e se ninguém nunca escreveu aquilo que ele disse, é certo que alguém deveria começar a pensar nisso.²⁵⁵

Oscilando no pêndulo que transita entre os espaços, encontra-se na terra onde habitam os papagaios uma profusão incrível de citações e referências literárias e históricas, às vezes cristalinas, às vezes invisíveis, às vezes informes, num esforço de adequação minuciosa à diversidade experimentável. Sindbad,²⁵⁶ Hans Staden,²⁵⁷ Marco Aurélio,²⁵⁸ Pero Vaz de Caminha,²⁵⁹ Cabral²⁶⁰, os Bestiários Medievais,²⁶¹ a Bíblia são algumas das pulsões possíveis na exploração desse vácuo. Essa viagem nada mais é que uma interminável

²⁵³ O verso é de John Donne, em “The Extasy”. CAMPOS, 1986, p. 49.

²⁵⁴ CALVINO, op. cit., p. 31.

²⁵⁵ ECO, 1985, p. 65.

²⁵⁶ A baleia, no bestiário é uma distorção de um episódio famoso de Sindbad, o Marujo. TORERO e PIMENTA, op. cit., p.120.

²⁵⁷ O episódio famoso em que Hans Staden recusa o braço oferecido pelo cacique é reproduzido na p. 87 de *Terra papagalli*.

²⁵⁸ O imperador Marco Aurélio é citado várias vezes de maneira perversa como exibição de cultura. Um bom exemplo encontramos em op. cit., p. 48.

²⁵⁹ Toda a Carta de Pero Vaz de Caminha é citada no diário de Viagem de Cosme Fernandes. Op. cit., p.23.

²⁶⁰ O descobridor oficial do Brasil é personagem em *Terra papagalli*.

²⁶¹ *Liber monstrorum de diversis generibus* é construído evocando ao mesmo tempo as Fábulas de Esopo e os bestiários da época, que descreviam alimária e vegetação do País de acordo com as influências visivas e ciência da época. Op. cit., p. 117.

demora no decorrer da qual encontramos dezenas de personagens. Trata-se, porém, de demoras nas quais não se perde tempo: enquanto aguardamos um encontro que pode se dissolver num silêncio deslumbrante, aprendemos bastante sobre o mundo (qualquer mundo) – o que afinal de contas, é a melhor coisa que pode nos acontecer nesta vida.²⁶² Não quero cansá-los. Na constelação de perversões, elejo uma que agrada em especial.

Esta terra tem palmeiras,
 Onde canta o sabiá,
 As aves que aqui gorjeiam,
 Não existem em Portugá.
 Este céu tem mais estrelas,
 Esta almas, menos dores,
 Estes bosques, têm mais vida,
 Estas gentias, mais amores.

Não permita Deus que eu morra,
 Em outra terra que não cá;
 Sem que desfrute dos amores
 Que não encontro por lá;
 Sem qu'inda aviste as palmeiras
 E cozinhe um sabiá.²⁶³ (TORERO e PIMENTA, 1997, p.122)

Os leitores estão satisfeitos. Esperavam este momento em que se veriam face a face com a história. Para sentir essa emoção, lêem o poema e percebem que podem participar da aventura sensível que causou o poema original. Lêem o diário de Cosme e sentem-se viajantes da carta de Pero Vaz. Sentem, porque o deslocamento da fonte situa-os tão próximos dos acontecimentos - participam, envolvem-se no jogo - que já podem pensar em julgar os fatos.

²⁶² ECO, 1994, p. 72-73.

²⁶³ A autoria do poema é atribuída a Jacome Roriz, personagem que ao final do relato adquire os hábitos de um tatu.

No momento em que temos num mesmo universo Pedro Álvares Cabral, uma pessoa real verdadeira, ao lado de Cosme Fernandes, uma personagem fictícia, tendemos a julgá-los segundo leis idênticas²⁶⁴. Entretanto sabemos que Cabral realizou atos que nos afetam diretamente, o que faz desse julgamento um híbrido interessante.

Leio que Cabral foi um político enviado com funções burocráticas para tomar posse de terras para a Coroa Portuguesa sem nenhum idealismo ou glamour.²⁶⁵ Se acredito nessa versão, minha visão individual da história do Brasil é modificada de maneira irreversível. Percebo que gastei anos a fio aceitando uma farsa que me foi imposta em troca de notas razoáveis em aulas de história- uma relação comercial de fato, na qual o produto acaba de perder sua garantia. Dito de outro modo, Cosme Fernandes, uma personagem fictícia, pode me fazer acreditar que Cabral ou Pero Vaz, pessoas reais verdadeiras, não valem nada - e transformar meu conceito real de história. Isso é tão mais verdadeiro quanto sabemos que num romance histórico há a tendência natural em crer que tudo aquilo que não foi inventado de fato aconteceu. Com o deslocamento da citação, os fatos tornam-se fortemente manipuláveis. É neste ponto que os limites entre real e ficcional magicamente se desvanecem, assumindo os atributos do invisível na densidade da matéria diversa.

Não era acaso a essa substância plural, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico,” “polifônico” ou “carnavalesco”, rastreando seus antecedentes desde Platão a Rabelais e Dostoiévski?²⁶⁶ Carlos Alberto Faraco e Lígia Negri - mas sobretudo o autor-modelo de seu texto – nos informam de um universo vasto e meticuloso.

O que sustenta essa alternativa teórica é a percepção de que o universo socioideológico e o mundo interior não remetem a estruturas pesadamente monolíticas e centrípedas (como se houvera um único centro verbo-axiológico), mas a realidades infinitamente múltiplas de vozes sociais, atravessadas por uma tensão permanente entre forças centrípedas e

²⁶⁴ Anamaria Filizola observa que “as leis podem ser as da ficção ou do factual – há uma contaminação do ficcional sobre o factual (e vice-versa) de modo que o leitor lê com suspeição, ou como quer Calabrese, não tem como decidir”. FILIZOLA, Anamaria. *Conversas pelo corredor*. Bom Despacho: Edições 2000.

²⁶⁵ A figura de Cabral é delineada nessa direção no *Diário de Viagem* de Cosme.

²⁶⁶ CALVINO, op. cit., p. 132.

centrífugas, e coexistindo em uma intrincada rede de incontáveis entrechoques ocorrendo numa dinâmica inesgotável.²⁶⁷

Chegamos ao ponto a que nos havíamos proposto desde o início. A coordenação entre as formas infinitas do possível e impossível apresenta o mundo como um aranzel, um rolo, dotado de complexidade inextricável. Para se tornar sagrado de fato um bosque tem que ser emaranhado e retorcido como as florestas dos sacis, e não organizado como um jardim francês.²⁶⁸

A variedade do mundo a experimentamos na citação.²⁶⁹ Mas resta lembrar que é a vastidão da citação pervertida quem multiplica as formas do objeto pela distorção. Embora potencialmente infinita, é aplicada no romance histórico que a citação perversa constrói um mecanismo a que chamarei de crítica pela distorção, mas que move-se ainda em todos o gêneros possíveis.

Assim, se por um lado a citação pervertida subverte os limites entre o real e o ficcional, por outro a presença de seus laços invisíveis suspende a própria distinção entre os gêneros. Neste ponto, um romance histórico informa-me mais e melhor sobre uma época que um livro de história.²⁷⁰

A diferença básica entre ambos é o estatuto de realidade atribuído ao segundo: na perversão este estatuto é anulado, estabelecendo um novo sistema possível de combinações. Isso significa, *ipso facto*, que qualquer texto que goze um estatuto de verdade – crítica literária, filosofia, história, ciência, etc – pode ver esse mesmo estatuto submergir num instante no golfo da multiplicidade potencial, assim como um texto literário, artístico, etc pode se metamorfosear em modelos de exatidão com status ontológico científico.

Assim, voltamos a um modelo de mundo onde a substância essencial das coisas dissolve os limites entre os atributos sólidos, revestindo o cosmo de uma poeira diversa e comum, gradualmente perceptível.

²⁶⁷ FARACO e NEGRI, 1998, p.168.

²⁶⁸ ECO, 1994, p. 134. Dificilmente Eco terá pensado em sacis.

²⁶⁹ Faraco e Negri observam, na perspectiva bakhtinina que: “Nossos enunciados emergem – como respostas ativas que são no diálogo social – da multidão das vozes interiorizadas. Eles são, assim, compostos de vozes. Desse ponto de vista, nossos enunciado são sempre discurso citado, embora nem sempre percebidos como tal(..)” Op.cit, p 167-8.

²⁷⁰ A observação de Eco ajusta-se perfeitamente em *papagalli*. ECO, 1985, p 63.

Comecei este texto contando-lhes uma frase de Borges; permitam que o termine com outra. É uma história americana.²⁷¹

No inverno de 1851, Melville publicou *Moby Dick*, a novela infinita a que deve sua glória. Página por página, a narrativa se avoluma até alcançar o tamanho do cosmo: a princípio, o leitor pode supor que seu tema é a vida miserável dos arpoadores de baleias; logo após, que o tema é a loucura do Capitão Ahab, ávido de acuar e destruir a Baleia Branca; logo em seguida, que a Baleia Branca, Ahab e a perseguição que fatiga os oceanos do planeta são símbolos e espelhos do Universo. (BORGES, 1985, p.136)

Esther Calvino²⁷²

Bolonha, janeiro de 2000

²⁷¹ CALVINO, op. cit. p. 67.

²⁷² Esther Calvino agora é parte do paratexto de Italo Calvino.

同人

13. TUNG JÉN / COMUNIDADE COM OS HOMENS



Acima CH'EN, O CRIATIVO, CÉU.
Abaixo LI, O ADEIRIR, FOGO.

PERO VAZ DE CAMINHA

R

*Carta Resenha ao
Pergaminho de São Paulo
(El Rei D. Manuel de Frias Filho)*

Terra Pra Pagarles

Que trata das várias letras que as gentes de cá pra mar oferendam às majestades para lhes pagar

Senhor,

pôsto que tudo lhe devo dar conta em nome do bom dizer neste porto seguro, confesso que por pecado de omissão feminil faltei-me em não bem falar de pronto o vero em praia e terra de Vera Cruz. E digo, Vossa Alteza, que se tamanha fraqueza de meu pudor se deve pois à sucumbência das carnes aos calores e quentura destas terras, antes acalma e amanseia os contatos entre os povos.

E portanto, Senhor, do que ei de revelar ainda que tardiamente em pergaminho que valha da côrte, comêço, e cuido do recordo dos versos de São Sérgius Reis:

*panela que se aqueça mais velha
é que faz de fatos a comida mais boa*

E digo quê:

Como bem deveis recordar, ao fitar os gentios pardos, nus, sem coisa qual que lhes cobrissem as vergonhas, arremessei-lhes à guisa de comunicação um sombrero cucaracha a ver se me falavam o castelhano. E um deles arremessou me então duas cousas distintas e complementares, a saber:

Uma gentia que vinha com sua vergonha tão gentil e à mostra que tomei eu consciência, à guisa de comparação, que sou antes como todos os noussos, sem vergonha (isto é, fanado).

Um exemplar de relato escrito à tintura densa em pergaminho de uma planta denominada *coopertun*, que ao imediato contato com o pigmento de minha pele me fez bronzeado

como se fôra um deus da praia. Isto muito me regozijou e a todos nós, que começamos a usar deste pigmento no corpo todo, enquanto Bartolomeu Dias se equilibrava numa prancha de madeira leve nas vagas. (E foi que este adquiriu tão rapidamente equilíbrio impressionante, com que praticou manobras das mais arrojadas e provocou gritos de louvor das gentias acocadas em grupos na areia, que a mim me parecesse que lhe demonstravam devoção à destreza no domínio da prancha, e à superioridade de nosso povo no trato com as cousas do mar).

Então me pareceu pois que seria mui bem aceitar regalos tão distintos mas complementares que estoutros me enviavam, com a graça de Deus. Pelo que acordei a sabedoria de São Sérgio, em seu *Coitum do Amoris Livrium*:

há bençãos que saciam a fome da mente, como os relatos, pergaminhos e outros papeles;

há bençãos que saciam as fomes do cano, como as gentias e suas vergonhas desvergonhadas;

Naquilo mais me convenci pois que seria bem curado que desse por mim o equilíbrio entre os dois pólos, entre as fomes, entre os altos e baixos.

E assim ficou determinado por parecer melhor a todos.

Acabado isto e tornamos na Nau pela travessia do grande mar. E pretendia eu apaziguar o ócio da singradura do caminho com a leitura do relato que recebera sobre aquela terra, para dar conta à Vossa Alteza. Mas a gentia reclamava já no primeiro dia de minha esquiviza. Fiz minhas diligências para revelar a direitura de minha empreitada em umas e outras partes. Mas não pode haver dela fala nem entendimento, pois a gentia levantou-se, tangeu corno ou buzina e começou a dançar e saltar um pedaço. Observei então que nova e assim tão nua, não me parecia mal. E sua algazarra era tanta que me causou mais devoção. E conquanto o afriamento das monções durante a viagem houvera por mal aparecer, pensei que haveria por bem uma galanteria para tudo aquecer. De modos que o

pergaminho foi posto de lado durante alguns meses e estivemos rindo e dizendo chalaças sobre isso. De modos que pensei pois na dificuldade de se achar o prumo entre as duas fomes e topar com a direitura a que se referia São Sérgio.

Mas agora que houvemos vista o relato, quer me parecer que as penas na cabeça dos escribas dessa gente são tão formosas que não pode ser mais. E tão gracioso o relato que a muitos escribas de nossa terra, vendo-lhe tais qualidades envergonhara, por não terem as suas como eles. E foi realizado pera um degredado de nome Torero, como os espanhóis, e um gentio apelidado Pimenta, que houvera mãe mourisca e pai tupi. Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nele. Contudo a escrita em si é de muitos bons ares frescos e temperados como os de Entredouro e Minho, porque neste tempo de agora assim os achávamos como os de lá.

Tenho pera mim que por ser escrito à pena e tintura de *coopertun*, se falece mesmo ser escritura mais naturalista.

Mas agora peço licença a Vossa Alteza para interromper a narrativa que dou conta. Minha gentia traz perante mim a nova de que Bartolomeu Dias deseja participar sua mais nova manobra comigo. Parece-me que ele tangeu as ondas com o pau de uma almadia que o mar lhes levara, e já ameaça a hegemonia dos prancheiros dessa gente. A gentia e sua irmã não param de tanger o esquife (gíria local).

E pois que, Senhor, é certo que tanto neste cargo, que levo como em outra qualquer coisa que de vosso serviço for, Vossa Alteza há de ser de mim muito bem servida, a Ela peço que, por me fazer singular mercê, mande vir da ilha de Ravaí a um carregamento da cera *parafin*, escassa por estas areias, mas de uso comercial garantido na crista das plagas - o que d'Ela receberei em muita mercê.

Beijo as Mãos de Vossa Alteza.

PS. O relato em si, Vossa Alteza pode ler durante a marinhagem para estas terras visto que nossas mulheres não tocam algazarra, nem têm tampouco vergonhas tão gentis - o

que arranja mui bem a prática da leitura e o controle da natalidade, segundo São Sérgio (Am. Livrium - Cap XI).

Dêste Pôrto Seguro, da Vossa
Terra pra Pagarle, hoje, sexta-feira,
primeiro de abril de 1564.

Pero Vaz de Caminha



2. K'UN / O RECEPTIVO



Acima K'UN, O RECEPTIVO, TERRA.
Abaixo K'UN, O RECEPTIVO, TERRA.

Cosmecômicas

Roteiro para cinema adaptado do livro Terra Papagalli.

©Aleksei Wrobel Abib 2000²⁷³

²⁷³ Nas atuais circunstâncias, reivindicar autoria parecerá despropositado.

DRAMATIS PERSONAE.

COSME FERNANDES

20 anos, português, moreno. Jovem, romântico a princípio - mas com a veia do comércio no sangue. Entrosa-se fácil: com as mulheres através dos sonetos; com os homens através das piadas.

LIANOR MIRANDA

18 anos, portuguesa, loira. Mais romântica que Cosme, embora o contato com o novo mundo, é forçoso admitir, obrigue-a a adotar posturas um tanto mais pragmáticas e objetivas (o que, na verdade, ela não acha tão mal).

D. MANUEL PRÓSPERO

Português, pai de Lianor, 56. É gordo, elegante e rico. Presidente do Iate Clube Português, empresário influente, maquina as mágicas que o dinheiro possa proporcionar para o bem da filha (ou o que ele acha que é o bem).

PIQUEROBI

22, moreno, alto, atlético. É o líder dos surfistas na praia brasileira. Cheio de bossa, é o dono do pedaço e de uma vaidade que, às vezes, lhe faz perder o rebolado.

TEREBÊ

19, mestiça bronzeada, cabelos negros lisos. É uma das maravilhas da praia. Simpática, está sempre pronta, ainda que cheia de segredos, para o contato com novos mundos e novas civilizações.

IRACEMA

18, igualmente bronzeada e de cabelos lisos é a melhor amiga de Terebê. Ciumenta, não tão experiente, às vezes entra em conflito com a amiga. Nada que um bom pagode não resolva.

PEDRO VAZ DE CAMÕES

Velejador português, adora seu telefone celular. Tem a fala empolada e hábitos conservadores. Não raciocina muito rápido. Trabalha para D. Manuel como informante, o que já lhe valeu a alcunha de Pelego Vaz.

UM GARÇOM ARGENTINO

DOIS TRIPULANTES PORTUGUESES

1.COZINHA. INT.ANOITECER.

Entra cartão com a seguinte inscrição:

Do que conta uma tragédia.

Vemos LIANOR MIRANDA e COSME FERNANDES, numa cozinha cheia de compotas de doces coloridos. Ambos vestem roupas atuais: as dela são bastante refinadas; as dele nem tanto. Tonéis de madeira com vinho, um fogão à lenha e pães fumegantes, recém saídos do forno, compõem um ambiente que em tudo estimula o apetite. Vê-se a lua nascendo pela janela, o que acentua o romantismo da cena. Lianor está próxima à persiana aberta, o vento suave agita seus cabelos longos. Legenda sobre imagem indica:

Uma cozinha portuguesa.

COSME

Mas, silêncio! Que luz será aquela que brilha na moldura da janela?

Ó janela, ó janela! És o nascente e Lianor o sol resplandecente!

Surge ó sol! Mata a lua ciumenta que já desmaia pálida de inveja, por ver que tu, sua sacerdotisa, és mais bela do que ela!

LIANOR

Ai de mim, ai de mim.!

Quem és tu que vens assim acobertado, surpreender o meu segredo?

COSME

Já nem sei de que nome me servir, para dizer-te quem sou, minha querida!

Por ti serei de novo batizado: não me chames Cosme Fernandes...mas sim o Amor!

Ri o amor de muralhas e barreiras! E o que é que o amor deseja e não consegue?

Os teus parentes pois, não poderão deter-me.

LIANOR

Mas, se te virem, matam-te!

Oh, meigo Cosme, se me amas deverás dizer-me francamente...Ou se julgas que fui fácil demais, eu fecharei a cara e me farei de má para que me conquistes!

COSME

Juro por este abençoado luar...

LIANOR

Não jures pela lua que é inconstante e todo mês varia de semblante, para que teu amor não seja assim também. Quem foi que te ensinou a vir a este lugar?

COSME

O amor, que me incitou primeiro a procurar. Não sou piloto, mas se estivesse acaso na mais longínqua praia do oceano, eu me aventuraria à travessia, em busca de tal especiaria!

Neste momento entra D. MANUEL PRÓSPERO, pai de Lianor. É um senhor imponente, por volta dos sessenta. Usa suíças, bengala laqueada e um relógio de bolso dourado, ostentando sua riqueza. Vemos ainda um brasão do Iate Clube em relevo no bolso do paletó.

D. MANUEL

Pois é exatamente o que vais fazer, pedaço de asno insolente.

LIANOR

Papai!

COSME

D. Manuel Próspero! Eu posso...

D. MANUEL

Não, não podes.

COSME

Nem um bocadinho?

LIANOR

Ora, vá lá senhor meu pai.

D. MANUEL

Mulheres não são como compotas!

COSME

Mas adoçam nossos lábios como mel.

D. MANUEL

E embotam nossos sentidos como geléia.

LIANOR
Papai!

COSME
Temos que admitir que ele tem um tanto de razão, Lianor....Vê como falávamos à pouco....

LIANOR
Falavas tu, tonto. Eu apenas escutava.

D. MANUEL
Basta. Tens muito que aprender na vida fedelho. Amanhã mesmo te envio para uma temporada nas Índias. E vais acompanhado de teu colega, Pedro Vaz...

COSME
Pedro Vaz! É um dedo-duro!
Além do mais não suporto o modo antiquado como fala.

LIANOR
Tenho ciúmes das Índias....

2. VELEIRO. EXT. DIA.

Veleiro da classe tornado em uma tempestade no oceano. Seus tripulantes, ensopados, tentam conter a fúria ciclônica da ventania, sem muito sucesso. Cosme Fernandes está muito irritado. Pedro Vaz faz as vezes de contramestre.

PEDRO VAZ
Baixem a vela superior. Mais baixo. Mais baixo. Depressa. Até a altura da grande vela. *(gritos no interior do veleiro)*
Que gritaria dos infernos! Eles estão a fazer mais escândalo do que a intempérie e nossas manobras.

Do interior do navio saem dois tripulantes possessos com o que julgam incompetência do capitão.

Outra vez! Que fazeis aqui! Quereis que abandonemos tudo e naufraguemos? Quereis ir às profundezas?

COSME
Que a peste devore a tua garganta, seu cão danado! Pára de latir e blasfemar!

PEDRO VAZ

Pois então vem trabalhar.

TRIPULANTE 1

Vai te enforçar desgraçado! Filho da mãe, baderneiro insolente! Nosso medo de morrer é menor do que o teu.

TRIPULANTE 2

Ele não há de morrer afogado, eu garanto. Nem que o navio fosse frágil como uma casca de noz e mais furado que mulher vadia.

PEDRO VAZ

Alinhar rumo ao vento. Emparelhar as velas. Para alto-mar. Para alto-mar.

COSME

Não era assim que eu pensava dar adeus às Índias...

3.SALA.INT.DIA.

Vemos uma sala muito luxuosa. Móveis antigos e obras de arte (pinturas, esculturas, cerâmicas) constróem um ambiente sóbrio e requintado. Na escrivaninha de mogno encerado, uma reprodução em miniatura do veleiro que acabamos de ver e, a seu lado, uma secretária eletrônica. D. Manuel Próspero lê uma revista náutica. Lianor Miranda entra chorando, aflita.

LIANOR

Ah, dia infeliz!

D.MANUEL

Sossega. Chega de espanto. Diz ao teu coração que nenhum mal foi cometido

LIANOR

Ah, dia infeliz!

D.MANUEL

Pois não aconteceu nada de mal. E nada fiz que não fosse por ti minha querida, por ti, minha filha. Enxuga os olhos, fica sossegada. O horrível espetáculo do naufrágio, que despertou a tua compaixão eu o criei, graças a minha arte. E fui bem providente, pois nenhuma criatura se perdeu: ninguém perdeu um fio de cabelo. Senta-te. Agora precisas saber mais do que sabes.

4. RUA. EXT. DIA.

Vemos um homem- sanduíche (com cartazes no corpo, como se fossem um outdoor ambulante) de costas para a cena. Ele está numa avenida à beira-mar de uma cidade grande. No cartaz lemos a seguinte inscrição:

Em que conta uma verdade.

5.SALA.INT. DIA.

Vemos a escrivainha da cena anterior com secretária e o veleiro. Ao fundo os vultos de Lianor e D. Manuel discutindo. Toca o telefone umas três vezes e a secretária é acionada. A voz gravada no recado é de D. Manuel Próspero.

D. MANUEL (gravação)

Vosmecê ligou para D. Manuel, vossa chamada é muito importante para nós. Nós....não estamos agora, entretanto deixai vosso sinal após o recado.

Ouvimos o sinal da secretária. O recado é de Pedro Vaz.

PEDRO VAZ

(pigarreia, sua voz soa um tanto nervosa)

Salve meu senhor D. Manuel, devo dizer, ehh, humm... *(voz empostada)*

Senhor, pôsto que tudo lhe devo dar conta em nome do bom dizer neste Porto Seguro, seguimos nosso caminho por este mar de longo até a oitava da Páscoa, topamos aves e houvemos vista de terra...

6.MAR. EXT. MANHÃ.

Locução de Pedro Vaz continua sobre imagem. É um belo dia de sol. Os tripulantes do veleiro, ainda encharcados, vêem uma praia com várias garotas e surfistas. Numa capela pequena, no alto de um morro celebra-se uma missa e os fiéis fazem fila para comungar, recebendo hóstias. É cedo, a maioria das garotas toma sol na praia enquanto os rapazes fazem exercício ou jogam futebol na areia. Ultraleves e asas-delta passam próximos á água. Cosme, Pedro Vaz e os demais tripulantes estão maravilhados com a cena – ali, aquilo que consideram sagrado e profano convive harmoniosamente. Legenda sobre imagem indica:

Uma praia brasileira.

7. PRAIA. EXT. MANHÃ.

Eles aportam na praia. Para surpresa dos portugueses, vê-se que várias das garotas, em sua maioria morenas e bronzeadas, fazem topless com a maior naturalidade. Eles caminham pela praia, olhando tudo extasiados, como se houvessem aportado num paraíso mágico e desconhecido. Locução de Pedro Vaz continua em off. Um grupo de garotas passa caminhando por eles e sorri.

PEDRO VAZ (off)

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis, com cabelos mui pretos pelas espáduas e suas vergonhas tão altas e tão saradinhas que de nós as muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha....

Cosme se encanta com duas garotas que tomam sol deitadas, próximas a ele. Toma coragem e procura fazer contato. Pedro o acompanha.

PEDRO

Oh, maravilha! Que esplêndidas criaturas! Como é bela a espécie humana! Oh admirável mundo novo, onde vive essa gente!

COSME

Novo para ti, que és água parada. Aprende a correr ó infeliz, que tua preguiça hereditária só te faz afundar.

PEDRO

(para a câmara)

Nesse meio, um quer comer o outro.

Cosme pega um punhado de gelo de um homem que passava vendendo cocos e joga na barriga das meninas. Elas gritam.

COSME

Que música será essa? Escutai, amigos. Que música suave e maravilhosa!

As duas garotas, de longos cabelos lisos e negros, corpo escultural e, é importante que se diga, tatuagens tribais, seguram o riso apesar de furiosas. São Iracema, 20 e Terebê, 19. Terebê, responde a Cosme. Legenda em português acompanha o diálogo, revelando os pensamentos dos personagens.

TEREBÊ

Não me atormentes. Oh.

Legenda: Será que insistes?

COSME

O que foi? Há demônios aqui? Ou será algum índio querendo se divertir à minha custa? Ha! Não escapei de morrer afogado pra me atemorizar com as tuas quatro pernas! *(indica as pernas das duas garotas)* Pois já disseram de mim: não há demônio de quatro pernas que o faça fugir das tavernas. E, enquanto Cosme Fernandes respirar pelo nariz, continuarão dizendo assim.

Legenda: Suas formas são como de formosas encostas. Tomarei posse destas terras.

TEREBÊ

(para Iracema)

Ele está me atormentando. Oh.

Legenda: Se não tomas uma atitude, vou-me.

COSME

É algum monstro destas praias. Um monstro de quatro pernas, que provavelmente, pegou uma febre. Mas, diabos, onde aprendeu a nossa língua? Ao menos por isso, vou socorrê-lo. Se eu puder curar o monstro, domesticá-lo e levá-lo comigo para Lisboa, será um presente digno de um imperador.

Cosme agarra Terebê e a beija. Pedro está chocado. Iracema fica enciumada

IRACEMA

A pobre borboleta envenenou-se, eis a prova.

COSME

Quatro pernas e duas vozes: é um primor de monstro! A voz da frente serve para elogiar um amigo; a voz de trás, para maldizer e difamar. Ainda que me custe todo o meu suor, hei de acudir a tua febre. Vamos. Vou dar de beber à tua outra boca.

Cosme beija Iracema. Terebê fica com ciúmes.

TEREBÊ

(levantando-se)

Não quero mais fingir. Que a inocência ilumine minhas palavras. Serei tua mulher, se assim o quiseres; se não, hei de morrer em servidão. Se me negares como companheira, queiras ou não, serei tua criada.

COSME

Hã? Tua outra boca me chama? Cruz-credo! Isto não é monstro: é um demônio. Vou sair de perto. Não tenho rabo para brincar com o diabo.

Cosme se levanta e fala pra Pedro.

COSME

Fazemos um agrado e já estão a querer compromisso. Bem como eu suspeitava: as gentias não falam nossa língua.

PEDRO

Estás traumatizado! Vou já mandar um sinal a D. Manuel que nos envie uns ducados a mais para te curar.

COSME

Umas aulinhas de língua...

PEDRO

Um Banco para nossas economias....

COSME

Banco? Escreve essa: O Banco Donativo, que achas?

(Voz dos dois vai diminuindo. Pedro liga o celular).

8. RUA. EXT. ENTARDECER.

Outra vez o homem- sanduíche, com o cartaz, de costas para a cena. Ele passa numa vitrine espelhada que duplica sua imagem. No cartaz está escrito:

Em que há outra verdade.

Ouvimos a voz de Pedro em off, como se estivesse na secretária eletrônica.

PEDRO VAZ (off)

E pois que, Senhor D. Manuel, é certo que tanto neste cargo, que levo como em outra qualquer coisa que de vosso serviço for, Vossa Senhoria há de ser de mim muito bem servida, a Ela peço que, por me fazer singular mercê, mande vir da ilha de Madeira a um carregamento no valor de cem mil ducados de réis, o que d'Ela receberei em muita mercê.....

9.PRAIA. EXT. MANHÃ.

Iracema e Terebê chegam ao local onde vão se deitar e abrem o guarda sol. Estendem uma canga na areia, tiram a parte superior do biquíni, passam bronzeador. O colorido da canga, as listras azuis do guarda-sol, o bronzeado dos banhistas e os raios de sol da manhã constróem um quadro vivo de cores fortes e vibrantes, visualmente inspirador. Terebê e Iracema resmungam preguiçosas, como se tivessem acabado de acordar. Imagem congela por alguns segundos. Entra voz off de locutor:

LOCUTOR (off)

Para maior realismo, mantivemos o idioma natural dos nativos em sua forma natural, sem qualquer tipo de tradução.

Imagem descongela.

TEREBÊ

Não, sério. Ficam falando que a gente sai por aí caçando, devorando o primeiro homem que aparece, que isso é pecado. Mas olha alí o que eles fazem....

INSERT. Vemos a fila para comungar na missa da Capela. Trilha de mistério. Close de fiéis que comungam. Seqüência de super closes de bocas recebendo hóstia enquanto o padre fala "corpo de Cristo" a cada hóstia que oferece. Locução de Terebê continua em off sobre a seqüência.

TEREBÊ (off)

..eles comem o filho do próprio Deus...

Fim da trilha de misterio. Voltamos à praia. Pedro e Cosme se aproximam.

IRACEMA

Os anjos vieram tirar satisfação com você....

TEREBÊ

Carinha de anjo? Eles querem é conquistar a gente.

IRACEMA

Olha a brancura de sua pele. *(os portugueses brilham no sol)*

E apareceram do nada. Eles caíram do céu.

TEREBÊ

Computando: brancos, pêlos na cara, excesso de roupas. Espécie desconhecida, tática evasiva 3: fingir de morto.

Do ponto de vista das garotas, repete-se a cena anterior, com algumas variações. Cosme pega um punhado de gelo de um homem que passava vendendo cocos e joga na barriga das meninas. Elas gritam.

COSME

Que música será essa? Escutai, amigos. Que música suave e maravilhosa!

Terebê olha para Iracema surpresa e curiosa. Cochicham, com ar grave.

TEREBÊ

(para Iracema)

Tática evasiva inoperante!

IRACEMA

(para Terebê)

O raio trator foi acionado. Escudos de defesa não respondem.

TEREBÊ

(para Iracema)

Acionar tradutor automático. Vou tentar a língua deles.

(para Cosme)

Não me atormentes. Oh.

COSME

O que foi? Há demônios aqui? Ou será algum índio querendo se divertir à minha custa? Ha! Não escapei de morrer afogado pra me atemorizar com as tuas q quatro pernas! *(indica as pernas das duas garotas)* Pois já disseram de mim: não há demônio de quatro pernas que o faça fugir das tavernas. E, enquanto Cosme Fernandes respirar pelo nariz, continuarão dizendo assim.

TEREBÊ

Deixai-me tomar sol em paz, por favor.

COSME

(fingindo de triste)

Não, criatura adorável. Melhor dilacerar os nervos, partir a espinha, que contemplar-te assim nesta tarefa, enquanto, contemplando, nada faço.

TEREBÊ

Pareces fatigado.

COSME

Não, minha nobre amada. Quando estás perto, a noite se transforma em aurora. Diz o teu nome para que eu possa murmurá-lo em minhas preces.

TEREBÊ

Estás fazendo trapaça, meu querido.

Neste momento chegam PIQUEROBI, 22, alto, atlético, cheio de ginga e chefe dos surfistas. Tem uma corrente de ouro no pescoço. Um grupo de três outros rapazes, com suas respectivas pranchas, o acompanha.

PIQUEROBI

Tô na área, derrubou é pênalti.

TEREBÊ *(supresa)*

Piquerobi, amor!

PEDRO VAZ

Nada como um trauma para fechar o dia.

COSME

Ainda não fomos apresentados e ...

PIQUEROBI

(para Cosme, postando-se como num duelo. Finca a prancha na frente do adversário)

O arco está curvo e tenso - evita a flecha, amizade.

Quem corre mais, tropeça mais.

As garotas e os surfistas aplaudem a eloquência de Piquerobi, que assume ares de filósofo. Cosme aceita o duelo. Pega uma prancha que estava por ali e enterra-a na areia, de frente para o inimigo. Começam a jogar capoeira sem sair do lugar, os outros fazem uma roda em volta.

COSME

Não me divirto em corridas de ganso. Conquanto seja mais pato que tu no sentido da corrida, tu o és mais do que eu na corrida dos sentidos. Queres fazer-me acaso de pato?

PIQUEROBI

Para mim tu não passa de um bicudo, chefia.

COSME

Pois deixa estar que vais pagar o pato por essa desgraça que és tu.

Faz menção de brigar pra valer, mas olha em volta, calcula as forças adversárias e desiste.

PEDRO

(faz sinal de positivo com o polegar)

Podemos nos comunicar por sinais....

PIQUEROBI

Tá limpeza. Manda um sinal para teu chefe que precisamos umas cem pratas aí para garantir que a gente se entende aqui, todo mundo, nessa praia.

(Piquerobi pega o celular de Pedro, aperta o power e o devolve pra ele)

COSME

(desanimado)

Umas aulinhas de língua...

PEDRO

(resignado)

Um banco pras economias....

PIQUEROBI

Banco! Escreve aí, malandragem: O Banco Donativo, pegou?

Garotas aplaudem. Voz dos dois vai diminuindo. Pedro liga o celular. Repete-se o texto da locução em off de Pedro no início da cena.

PEDRO VAZ (off)

E pois que, Senhor D. Manuel, é certo que tanto neste cargo, que levo como em outra qualquer coisa que de vosso serviço for, Vossa Senhoria há de ser de mim muito bem servida, a Ela peço que, por me fazer singular mercê, mande vir da ilha de Madeira a um carregamento no valor de cem mil ducados de réis, o que d'Ela receberei em muita mercê.....

10. SALA. INT. DIA.

Locução de Pedro continua sobre imagem. Vemos novamente a escrivantina da cena anterior com a secretária eletrônica e o veleiro. Ao fundo os vultos de Lianor e D. Manuel discutindo. Ela agora arruma as malas e vai embora. Bate a porta na cara do pai, que brande a bengala no ar, furioso.

11. RUA. EXT. ENTARDECER.

Homem- sanduíche, de costas para a cena, come numa barraquinha de cachorro quente na rua. No cartaz está escrito:

Do que conta uma surpresa e um banquete.

12. BARRAQUINHA NA PRAIA. EXT. DIA.

Piquerobi, seus amigos surfistas, Iracema, Terebê e Cosme conversam animados e tomam uma cervejinha. Pedro observa-os, desconfiado, com o celular na mão. Ao lado deles, numa barraquinha de palha, um atendente gordo, de óculos escuros e chapéu de time de futebol prepara um churrasquinho de gato. Cosme conta piadas para todos.

COSME

Se o cérebro de um homem estiver nos seus pés corre o risco de ficar com frieiras?

PIQUEROBI

Sim, sim.

COSME

Então alegra-te, peço-te. Teu espírito não há de usar chinelos.

TODOS

Ha, ha.

COSME

E podes dizer porque é que o nariz fica no meio da cara?

PIQUEROBI

Tu me pegou.

COSME

Ora, para manter um olho de cada lado do nariz, de modo que o que o homem não possa cheirar possa espiar.

Todos riem. Cosme dá uma piscadinha para Terebê e Iracema. Seu carisma já conquistou os locais de maneira irreversível. Todos estão meio bêbados, menos Pedro Vaz, emburrado num canto. Ele troca a bateria do celular. Piquerobi, vendo que o churrasco de gato está pronto, pega um pedaço e começa a comer. Todos o acompanham, perfazendo em poucos minutos um verdadeiro festim alimentar onde os churrascos são devorados com avidez e farinha. Piquerobi percebe que Pedro Vaz não tocou na comida, apieda-se do português e lhe oferece um pedaço.

PIQUEROBI

Vai um churrasquinho de gato?

PEDRO VAZ

Mas isto é carne de animal. E ainda por cima sangra! Ah, deuses clementes curai o ferimento nesta alma atormentada! És um habitante da natureza, um amante das ondas do infinito mar. Se vives entre os vegetais (*aponta as palmeiras*), come vegetais, criatura. O sangue de um homem não se mistura ao sangue de um gato!

Piquerobi levanta a manga de sua camisa. Em seu ombro vemos a tatuagem colorida de um imenso felino.

PIQUEROBI

Sou um jaguar.

Piquerobi morde o churrasco de gato na frente de Pedro Vaz que, horrorizado, se levanta para ir embora.

PIQUEROBI

(mastigando, de boca cheia, bêbado)

Aí meu irmão, tu é português mas vai saindo à francesa, de fininho....sem se despedir!

PEDRO VAZ

Perdão, meu caro Piquerobi. Eu tenho que fazer uma cousa muito urgente e, em tais circunstâncias, a gente se esquece as cerimônias...

PIQUEROBI

Quer dizer que um caso desse aí obriga até um cidadão a ficar de cócoras para....

Cosme pressente a tensão da situação e intervém para evitar problemas. Vê uma galinha alí por perto, agarra-a e joga na frente de Piquerobi.

COSME

Cocorejar as suas desculpas. É isso mesmo.

Cosme liga um aparelho de som alí perto, começa a tocar um samba. Piquerobi ri muito, todos correm atrás da galinha. Iracema começa uma coreografia que imita os movimentos da ave. Logo, todos a acompanham, numa grande festa que em tudo lembra o espírito carnavalesco nestas praias. Pedro Vaz sai de fininho, escandalizado, falando no celular. Ouvimos sua voz em off.

PEDRO VAZ (off)

Os selvagens tocaram corno e buzina e fizeram grande algazarra. Depois de dançarem, Cosme Fernandes fez o salto real. Mostraram-lhes uma galinha. Quase haviam medo dela e não queriam pôr a mão, e depois a tomaram como espantados.

13. RUA. EXT. ENTARDECER.

Vemos o cartaz do homem-sanduíche sozinho, ao lado de um orelhão.

Que tem uma última mensagem.

14. SALA. INT. DIA.

Locução de Pedro continua sobre imagem. Sua voz sai da secretária na escrivaninha de D. Manuel. Na mesma posição da cena 3, ele lê uma revista náutica.

PEDRO VAZ

E porque a mesma terra he tal e tam favorável aos que vam buscar.....

15. BARRACA-BANGALÔ DA PRAIA. EXT. DIA.

*Pedro Vaz fala em seu telefone celular, tranqüilamente sentado num bangalô na praia. Um belíssimo pôr do sol proporciona um espetáculo extasiante para os olhos. Uma plaquinha de madeira talhada artesanalmente indica o nome do bangalô: **Barraca do argentino.***

Pedro toma um drinque tropical. Ele olha carinhosa e triunfalmente para uma mulher, sentada a seu lado. Ela veste um lindo xale branco bordado, um elegante chapéu de tom azul-celeste e óculos escuros redondos e grandes, estilo anos cinqüenta. A garota olha para o mar com um ar blasé. Suas mãos se tocam. A locução continua in loco na voz de Pedro.

PEDRO

...que a todos agazalha e convida. O ser ella tam salutífera e livre de enfermidades....

Interrompe para um gole de batida de côco com kiwi. Olha para a praia onde há um campeonato de surf. Inset: Cosme Fernandes faz manobras incríveis na prancha, e supera Piquerobi. Os surfistas e as garotas na praia aplaudem. Locução de Pedro continua sobre imagem. Cosme sai triunfante da água e vem até o bangalô.

PEDRO (off)

...o ser ella tam salutífera procede dos ventos que cruzam nela, e como todos procedem da parte do mar vem tam puros e coados que nam somente nam danam, mas recream e alimentam a vida do homem.

Pedro desliga o celular e olha romanticamente para a garota do chapéu. Ela lhe retribui com um sorriso burocrático. Cosme chega ao bangalô e senta-se na mesa. Na praia, Piquerobi, desolado, tenta entender o que aconteceu. O garçon argentino se aproxima e Cosme faz um pedido.

COSME

Espeto de pato argentino, por favor. E uma batida de côco.

GARÇON

Sí, como no.

O garçon se vai. A mulher do chapéu vira-se para Cosme e fala com ele.

MULHER

Poucas palavras dessa voz bebi, mas pelo som logo a reconheci! Não és Cosme Fernandes? Não és português?

Pedro, nervoso, derrama um copo de gelo na garota por um movimento involuntário. Ela grita.

COSME

Que música será essa? Escutai, amigos. Que música suave e maravilhosa!

Furiosa, a garota arranca o chapéu e os óculos escuros, revelando os longos cabelos que lhe caem pelos ombros e também sua identidade: é Lianor.

LIANOR

Ora, dizes isso para todas, ó inconstante!

COSME

Lianor! Estou tão surpreso e feliz! Mas....que satisfação esperavas ainda hoje de mim?

LIANOR

Tuas sagradas juras de amor em troca das que te jurei.

COSME

E as que antes de pedires eu te dei? Pois seria melhor que as não tivesse dado!

LIANOR

(subitamente preocupada)

Por que razão amor? Quereis retirá-las?

COSME

(no controle da situação)

Para ser generoso e novamente dá-las! Mas estou desejando aquilo que já tenho! A generosidade em mim é como o mar: ilimitada! E o meu amor profundo como o mar! E ambos são tão infinitos, que quanto mais amor te der, mais tenho para dar! Mas, o que é isso? O manto das vestais do teu cortejo tem uma cor embaciada e triste, como a túnica branca dos dementes. Atira-a fora!

Levanta-se decidida. Atira o xale branco na areia, revelando o biquíni minúsculo que veste.

LIANOR

Farei o teu desejo de bom grado! Por ti, eu trocarei seja o que for!

(confidencialmente) A que horas te convém?

COSME

Às sete.

LIANOR

Às sete sem falta. Mas...ainda são seis. Até lá parecerão vinte anos! Já não sei mais porque é que te chamei...

COSME

Eu ficarei até te recordares.

LIANOR

Então me esquecerei para te demorares, só lembrando da alegria imensa que será para mim tua presença.

COSME

E eu ficarei para que esqueças tudo, como eu mesmo me esqueço, ao pé de ti, de tudo o que não seja esta praia, isto aqui. Vamos, a noite para mim sem tua luz é má! O amor vai para o amor alegremente, como volta da escola a criança contente. A ida para a escola é triste, e a volta alegre. Mas para o amor a ida é alegre e a volta é triste!

Pedro, perplexo, vê Cosme e Lianor saindo de mãos dadas em direção à avenida beiramar. Ao passar por Pedro, Cosme pega o seu celular. O garçon chega com o pato.

GARÇON

El pato, señor. Quién va a pagar?

16. ORELHÃO. EXT. ENTARDECER.

Vemos um display de orelhão. Os créditos do cartão caem rapidamente. Voz off de Pedro mesclada com barulho de trânsito.

PEDRO VAZ

E daquela terra que hoje chamam Brasil digo que pouco proveito se pode tirar dela, pois vem se povoando de homens cobiçosos, o que é um grande mal porque é como um éden, e penso que Deus nos fez vir até ela para que fizéssemos uma nação diferente de todas as outras....

Plano abre e vemos que Pedro fala no orelhão da cena 13, na avenida beira mar. O cartaz do homem-sanduíche, está a seu lado. Vê-se uma fila enorme atrás dele.

PEDRO VAZ

..porém segundo a coisa se abala, está bem parecida com a nossa, onde mais pode quem é mais velhaco.

Acaba o cartão de Pedro. Ele olha pros lados e para trás. Uma garota impaciente, esperando para telefonar, segura dois cartões na mão.

PEDRO VAZ

Podes me emprestar teu cartão um segundinho? Não demora nada.

Ela empresta, de má vontade.

17. SALA. INT. DIA.

Locução de Pedro continua sobre imagem. Sua voz sai da secretária na escrivaninha de D. Manuel. Na mesma posição da cena 3, ele lê uma revista náutica.

PEDRO VAZ (off)

E desta minha vinda nestas terras deixo ao Senhor um último conselho, porque não há nenhum proveito em devorar muitos fatos que são como a comida crua, sem acrescentar a eles uma lição moral, que é como o tempero que lhe dá gosto:

18. ORELHÃO. EXT. ENTARDECER.

Pedro fala no orelhão. Os números dos créditos do cartão emprestado da menina diminuem rapidamente.

PEDRO VAZ

E o resumo do meu entendimento é que nessa terra de fomes tantas e lei tão pouca, quem não cosme, digo, que não come, é comido. Beijo as Mãos de Vossa Mercê.

*O cartão acaba. Pedro desliga, olha para ela com cara de cachorro magro, veste o cartaz que estava do lado e vai embora. O orelhão está em frente a um enorme outdoor publicitário que mostra um belo casal devorando um cheesburger. No cartaz de Pedro está escrito a palavra: **FIM**. Sobem créditos finais. A seqüência final intercala créditos e as próximas cenas.*

19. SALA. INT. DIA.

Na mesma posição, D. Manuel lê a revista náutica. Toca o telefone de novo e ouvimos uma gravação automática na secretária.

GRAVAÇÃO

Chamada internacional a cobrar. Indique a cidade da qual está falando.

Segue-se um recado na voz de Cosme Fernandes.

COSME

Hu certo animal se acha também nestas partes a que chamam preguiça. Tem hua guedelha grande no toutiço e se move com passos tam vagarosos que ainda que ande quinze dias aturado, não vencerá a distância de hu tiro de pedra. Se não me falham os olhos, eis aí uma bela cena! Ha, ha!

D. Manuel abaixa a revista. Seu rosto faz prever um acesso de fúria para breve. É evidente que Cosme está zombando dele. Créditos de novo.

Corte para a mesma cena. Nova gravação de chamada a cobrar, desta vez com a voz de Lianor. D. Manuel está de pé, possesso, não acredita no que ouve.

LIANOR

Se fosses meu bobo da corte senhor meu pai, mandaria te surrar por ficares velho antes do tempo. Sabes por que?

(coro de vozes de Cosme e Lianor)

Por ficares velho antes de ficar sabido! Ha, ha.

Créditos finais. Na última cena, D. MANUEL tenta desligar a secretária arrancando a fita do rolo, enquanto Cosme e Lianor riem e cantam no viva-voz. Créditos indicam autoria de roteiro e diálogos: William Shakespeare, Woody Allen, Hans Staden, Pero Vaz de Caminha, José Roberto Torero, Marcus Aurelius Pimenta e Aleksei Wrobel Abib (org.)²⁷⁴. Fade para black.

²⁷⁴ Isso me parece aceitável.(Cf nota anterior)

.VII

RPG²⁷⁵

謙

15. CH'EN / MODÉSTIA



Acima K'UN, O RECEPTIVO, TERRA.
Abaixo KÊN, A QUIETUDE, MONTANHA.

²⁷⁵ Abreviação de *Roleplaying Game*, jogo onde o jogador real assume a personalidade de um personagem ficcional.

“Soup a l’oignon”,²⁷⁶ disse Flaubert. Está escrito na folhinha. Ganhei de um camelô²⁷⁷ enquanto buscava o Santo Graa²⁷⁸. É assim que eu chamo a sagrada *GR*Ana do Almoço. Graa. O Silas diz que é porque eu sou religioso. Todos os dias saio religiosamente antes do almoço em busca do Graa. Tenho fé, admito. Cabeça, esse Silas. O camelô me explicou que Graa tava em falta, mas teve pena de mim e ofereceu a folhinha de receitas em troca de um pouco de ar. Ponderei as condições e achei justo afrouxar as mãos em torno de seu pescoço. Não sou intransigente não. Plflf, ele agradeceu. Gostou tanto de negociar comigo que até me prometeu acorrentado²⁷⁹ uma receita de molho branco *a rest* de Paris. Vai salsa, merengue, tutu, purê... E *a rest?*, pressionei num francês carregado. Só quando me soltar, disse ele. *Je ne ces’t pas* Gustave, respondi enquanto abria suas correntes e o entregava para o minotauro²⁸⁰. ΣΠΑΚΓ, ele gritou em grego. Humm. A fome chegou à cabeça, melhor ir para casa, abrir a biblioteca, sei lá. Se não encho o estômago, pelo menos alimento o espírito. Rá. Sou ponderado à beça. Os amigos de Gustave estão chegando, ouviram os gritos do colega. Estou num beco sem saída. Serei eu o minotauro? *Ne ces’t pas, ne ces’t pas*. Francês é importante, importante.

Cheguei no escritório. Na placa está escrito RPG, não tenho certeza. Os amigos de Gustave deram uma mãozinha para aumentar minha visão mas não funcionou. Pressionei várias vezes meus olhos contra seus punhos e eles aumentaram bastante, admito, mas a

²⁷⁶ FLAUBERT, Gustave. “Eu não disse isso”. In: *Memoriam*. Paris. Ed Zero, s/ data.

²⁷⁷ *Camelôs* são vendedores ambulantes no Brasil. Uma feira de camelôs lembra em tudo a feira medieval. Sempre acharei curiosa a semelhança com *Camelot*.

²⁷⁸ *Santo Graal* é o cálice sagrado que traria a redenção na mais famosa lenda celta da história. Este outro, o *Santo Graa* pode evidentemente trazer uma distinta redenção: a da fome.

²⁷⁹ “Prometeu acorrentado” é uma famosa história grega.

²⁸⁰ O Minotauro estava no centro do labirinto grego clássico.

visão ficou um pouco embaçada. Achei estranho que eu não estou sentido nada, mas os amigos de Gustave garantiram que isso passa. A cozinheira do Silas se apiedou de mim e cedeu um bife para por nos olhos, com a condição de que eu o retirasse do seu nariz. Achei a proposta sensata e aceitei na hora. É preciso saber negociar, mas ela nem me agradeceu. A vida tem mistérios. Eu não tenho nada. Mas investigo, investigo os mistérios. Sou investigador de repente. De repente tem trabalho de repente não. Meu nome é Rudinei Pessoa Graña, meus amigos me chamam de RPG. São verdinhos, os meus amigos. Eles me visitam de vez em quando e depois somem. Uns moram numa carteira, outros no banco. Sempre investigo lá, mas nunca acho. Eles me acham, às vezes. Mas aí eu me escondo, rá. Sou um investigador bem particular. Sou esperto, esperto.

Achei a porta, entrei. Um grupo de traças revolucionárias estava lá, acampado na biblioteca. Quase caí das batatas. Batatas? É simplesmente *adoré*. Francês é importante à beça. Principal exigência do movimento: melhores condições de educação. Negociei um curso de línguas, com material didático gratuito, onde eu seria o professor. Sou político, admito. Parti pro dialogismo²⁸¹ com as traças. *Les traces*,²⁸² diria Flaubert. É minha primeira lição de francês. Transmito, transmito o conhecimento. Duas coisas aconteceram: as traças levantaram acampamento; o curso foi um fracasso. Na primeira aula devoraram o material didático completo. Percebi que num golpe político ousado, o movimento daqueles insetos uniu as reivindicações de educação e saúde numa única ação fulminante e definitiva. Sou analítico, mas meio lento. Boletim da situação: 1) O curso está entregue às traças 2) os livros têm um rombo 3) meu estômago tem um rombo.

Obs: As traças só comeram o módulo um do curso. Ficam voando por aí e repetindo *Je m'apelle maripose Marie, je m'apelle maripose Julie*. O ronco do meu estômago fez o som do trovão e provocou a chuva lá fora. Acho que sou meio índio. Francês é um porre.

Rudinei Pessoa Graña. O nome está no cartão. Não de crédito, que eu não tenho. Minha

²⁸¹ *Dialogismo* é um dos termos usados para se referir ao pensamento de Bakhtin, que professa a escuta amorosa da voz de *outrem*.

²⁸² FLAUBERT, Gustave. "Eu jamais diria isso", *In: Memoriam*. Liège: Galimard, s/ data.

mãe era portuguesa e meu pai grego. Meu escrivão era do Perú. Em vez de *Grana* pôs *Graña*. Até hoje decifro o mistério: por que graña no nome e não no bolso? Minha vida é uma piada. *Les traces* riem de mim. A porta acaba de tocar. Decidi atender a campainha. Minha vida é cheia de novidades. Entrou uma senhora franzina, de óculos prata e bigodinho. Ou uma mulher morena, de cabelo raspado e cavanhaque. Não sei, não enxergo direito quando durmo. A mulher falou com voz de homem. Melhor acordar.

Agora acordei. A mulher é uma deusa: pernas alvas e esguias como aspargos, pele sedosa como o mel mais galante (faz tempo que não provo mel, esqueci como é. Mas imagino, imagino). Seios como dois melões dourados com chantilly e ventre *doré* como um frango assado. A descrição me deu fome. Mas sou durão. Disfarcei, disfarcei. Ela fez que não percebeu.

É aqui a casa do Graña? perguntou.

Lugar de Graña é no bolso, respondi espirituoso. Ela fez que não ouviu. Fui mais formalista e me apresentei. RPG às suas ordens, eu disse, em que, dados os elementos

Ordens = trabalho + grana.

Ela ficou confusa, no início. Se impressionou com minha abordagem da situação. Temporariamente, ganhei sua confiança.

Preciso do seus serviços, ela.

Preciso do seu dinheiro, eu.

Isto é um assalto, ela.

Meu reflexo foi imediato. Saquei meu revólver e pulei para trás da escrivaninha. Uma revoada de traças acentuou o pó e a dramaticidade da cena.

Não tenho nada, ela disse acuada.

Nem eu, respondi.

Começamos a nos entender. Abaixei o revólver e levantei a cabeça. O revólver bateu no chão e a cabeça na escrivaninha. É preciso planejar melhor as ações, admito. Não quebrei a cabeça, mas quebrei o gelo. Ela começou a falar. A estratégia é a minha vida. Hu.

Me chamo Plácida, disse e contou que havia perdido a voz. Estranho, já que falava comigo. Humm.

Procure um médico, rebati.

Procuro um marido, ela disse.

Ela estava confusa. Mesmo assim conseguiu arrancar minha língua de sua boca por segundos para dizer que não era bem isso, que marido mesmo ela já tinha um, que ele se chamava Brasil, e era o Brasil²⁸³ quem tinha perdido a voz e depois sumido e se eu podia largar a alça do seu sutiã por favor que já estava doendo.

Soltei Plácida e fiquei pensativo, misterioso. Ela respirou tão fundo que três traças morreram asfixiadas. Enquanto tentava colar os pedaços de seu sutiã com cuspe, disse que precisava contratar uma secretária. Ela me silenciou com um beijo. Estratégia, rapaz.

De olhos fechados, não notei quando ela se foi, deixando um espelhinho e um amigo meu. Meu amigo era verde e tinha cheiro de comida. Eu era verde, vermelho e tinha... O quê? O verde era fome, o vermelho batom. Taí o espelho que não me deixa mentir. Minha mente ocupada com a imagem dos lábios suculentos como peru de natal que havia beijado se esqueceu que não falamos em dinheiro. *Les traces* devoraram uma tragi-comédia inglesa e se mataram de rir. Convidei meu amigo para almoçar com Gustave. Graa.

Camelot do Brasil

A coifa efquentou na ba'quinha do pafel. O Guftave eftava lá. Ele e'a um ca'a fo'te, punho du'ão e cabelof efcovinha. Ou e'a doif ca'as. Não fei. Eftou meio tonto. O Guftave falou que não leva defafo'o p'a casa. Dife p'a o *Guftave* vê fe eu *eftave* na efquina. Fou du'ão, maf meu eftômago é vazio. O Guftave foi gentil e encheu ele com feuf punhof. No'malmente não engulo efe tipo de coifa, maf não 'ecusei, não fou mal

²⁸³ Maior país da América do Sul. Foi colonizado por Portugal há 500 anos.

ag'adecido. Meu amigo foi embo'a com o Guftave. Por danof mo'aif ao camelô. Maf falo afim po'quê meu dente foi embo'a co meu amigo. Meu amigo não vale nada. O Guftave não pode dize' o mefmo.

Achei meu dente. Estava na boca, mas em outro lugar. Pensé no me *gustavas* más. Arrisco, arrisco meus poemas. A cozinheira do Silas que faz turno na loja de eletrodomésticos se apiedou de mim e trouxe outro bife pro olho. O estômago chiou. Disfarcei a fome, ela ficou irreconhecível. Saquei meu James 907²⁸⁴ e agradeci. Vou ver o que posso fazer, ela disse e entrou na loja, que por coincidência também é do Silas, atrás do segurança. Patroa, patroa. Negociei o salário com a secretária eletrônica mas ela não respondeu. Quem cala consente. Deixei um recado gravado para a cozinheira mas ela não ouviu, já que secretária está na sacola. Eu sou assim, lógico, só que o segurança não acha. Ele também não acha seus óculos que eu quebrei enquanto a cozinheira grita e eu aproveito pra relaxar sentado no fogão ou no ar-condicionado? no congelador ou na bateadeira? meu deus que loja grande, rapaz. É preciso fazer escolhas, sou um cara durão. O bife também ficou durão. Deixei ele no lugar da secretária. O cachorro do Silas vai gostar.

Veja como são as coisas. Agora que eu tenho poder (contratei uma secretária; uma equipe de especialistas devora meus livros no escritório; dei trabalho pra o povo no comércio, da cozinheira ao vigia), agora que eu tenho prestígio agora o Gustave negocia comigo. Sua proposta: já que não ando enxergando direito, como ele bem observou e eu não, ele me vende uns óculos de grau.²⁸⁵ Ponderei a idéia e achei justo afrouxar as mãos em volta do pescoço da cunhada dele que eu achei que era ele. Quer dizer que aquela história da mãozinha dos seus amigos no... Aha. Marketchin. É a cara do Brasil, Gustave. Brasil?

²⁸⁴ JAMES, William. Filósofo norte-americano cujas idéias anunciam a corrente behaviorista. Sua concepção filosófica repousa num antiintelectualismo e pragmatismo. Uma de suas principais obras é *Pragmatism*, 1907.

²⁸⁵ Os camelôs no Brasil vendem de tudo, inclusive óculos de grau a preços módicos, acreditem.

Rá. Veja como são as coisas. Toca aqui amigo e até ofereci minhas algemas para selar o negócio.

Não, não quero nada²⁸⁶, respondeu ele em português.²⁸⁷

Não adianta fugir, suspirei.

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?²⁸⁸, gritou. Tentei acalmá-lo. Uni meu polegar esquerdo aos seus colegas de mão numa pressão leve sobre seu antebraço.

Não me peguem no braço! Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho. Já disse que sou sozinho!²⁸⁹

Ele não quis colaborar. Tive que desmascará-lo. Minha profissão é suja, reconheço. Ainda por cima beijei sua mulher. O perdão é importante, pensei. Meu amigo, por exemplo, que me traiu com o Gustave perdoei. Quem sabe ele volta. Ele tem um desenho de pássaro²⁹⁰ bem na frente. Por isso voa por aí. *Flaneur*, diria *Flaubert*. Sou inteligente, inteligente. Saquei tudo na hora: meu Barthes 57, meu arsenal italiano, o Watterson americano. Senti quando caíram no chão, só tenho duas mãos. Sou intuitivo. Coloquei os óculos de grau, o Gustave começou a se transformar num monstro. Veja como são as coisas. Agora eu vejo. Um personagem, esse Gustave.

ENTRA .II, p. 24.

Descarreguei meu arsenal italiano²⁹¹ no Brasil. Ele ficou irreconhecível. Não foi fácil, admito. Ninguém disse que seria fácil. Foi cruel dizer que monstro não é bem assim. Principalmente para o monstro, que já foi reciclar. Sabe como é profissão. Hu. Pelo

²⁸⁶ CAMPOS, Álvaro de. "Lisbon Revisited (1923)". In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

²⁸⁷ Português é a língua falada em Portugal.

²⁸⁸ CAMPOS, op. cit.

²⁸⁹ Idem, *ibidem*.

²⁹⁰ Muitas notas brasileiras tem um desenho de pássaro estampado na frente.

²⁹¹ Italo Calvino e Omar Calabrese são teóricos/escritores italianos.

menos, descobri o esconderijo do Brasil. Como um mutante abominável, ele se transforma no universo inteiro. Bonito isso. Relatório pragmático da situação: 1) Na prática, isso não ajuda nada 2) Gustave (Brasil) desapareceu.

Acabei de falar com um hidrante. Se o Brasil²⁹² pode ser tudo ele pode ser um hidrante. Sou lógico. O hidrante acabou de responder. Não sei se foi uma boa, essa do hidrante. Estou molhado, do outro lado da rua e com fome. Sede pelo menos eu não tenho. Caí na frente de um palácio que parece um bar. Se não estivesse encharcado, diria que é uma miragem. Como o acaso não existe, vou entrar. Sou meio místico. Me chamam RPG, meus amigos são verdes e a coisa tá preta. Trabalho para uma deusa sem pedir nada em troca. Entrei no bar e nem falei com a porta do palácio. Sou místico mas não sou burro. Aprendi com o hidrante.

Bar Palácio

Duas gorduchas²⁹³ de vestido encarnado com bolinha tomavam o balcão. Além do balcão, tomavam drinques também. Sou observador. O Balcão tinha 10 metros de comprimento. As gordas, uns oito de diâmetro. Logo, ocupei cadeira e meia restante. Aritmética pura, pedi. O garçon não entendeu. Eu também não. Uma gorda tomou a iniciativa.

Vai me pagar um drinque?, disse.

No tengo graña, respondi enigmático.

Você é um doce, ela ameaçou.

Admirei seu autocontrole. O esqueleto inteiramente subjugado por quilos de regimes mortos a mordidas de frango, chocolate, patê, cuscuz, dendê, bobó, tutu. Pensei: se aquelas chifrassem o marido ele seria rinoceronte, não corno. Meu linguajar piorou desde que entrei ali, admito. A vida embrutece a gente.

Chega de conversa mole, encerrei decidido.

²⁹² Gustave.

²⁹³ TREVISAN, Dalton. "Duas rainhas". In: TREVISAN, Dalton. *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro, 3ª ed.: Record. 1999.

Ela interpretou mole como ofensa. Sai dali a tempo, quando se preparava para me atacar com um sonho de valsa em *slow motion*. Calculei: teria tempo até amanhã. Aritmética pura, pensei. O garçom não entendeu, mas desta vez não ouviu. Sou discreto, discreto.

Um homem de brilhantina no cabelo²⁹⁴ dançava com uma prostituta atrás do balcão. Veio em minha direção, com passinho floreado de tango.

Você é o autor dessa bagunça? aponte para mim.

Tome uma por conta, disse e indicou uma série de garrafas de cachaça colorida.

Tem cidreira, funcho, boldo, cravo, couve, aniz, são roque, unha, loira, jaca.

Típico. A cara do Brasil, Gustave. Quê? Armei rápido outros óculos de grau. Dois de miopia, 1/2 de hipermetropia. Astigmatismo: crônico. O Garçon sacou a calculadora e tentou fechar a conta. O Brasil²⁹⁵ correu para o fundo do copo em busca de apoio. A Juriti,²⁹⁶ que dançava com ele, cravou seus olhos em mim. Tentei arrancar, mas não consegui. Profissional, a Juriti. A gorda desemburrou metade do sonho de valsa e o reflexo do papel prateado brilhou no ventilador. Atingiu nossos olhos em cheio. Era a minha deixa. Exibi meu arsenal italiano e a Juriti se derreteu, dominada. Perguntei de novo: você é o autor dessa confusão? Dessa vez aponte pro garçon. Típico.

ENTRA .III, p. 43.

Entrei em casa chutando a porta. Ela se abriu para mim como uma profissional. Sou assim, falo mesmo, vai encarar? A plaqueta encarou, caiu na minha cabeça. RPG. Agora está escrito na testa. Esvaziei a sacola em cima da mesa. Lista de coisas na sacola: (1) uma secretária eletrônica do Silas, (1) um pastel de palmito usado, (1) uma plaqueta escrita RPG, (2) duas traças semiconscientes, vários óculos de Gustave, (1) um bife duro, (1) um cachorro do Silas. Gravei um recado na secretária, ela respondeu com a minha voz. Eueraelaelaeraeu? analisei. Sabe como é profissão. Gravei outro recado, soltei os

²⁹⁴ Idem. "Que fim levou o vampiro de Curitiba?". In: op. cit.

²⁹⁵ Veja como são as coisas. Agora eu vejo.

²⁹⁶ TREVISAN, 1999.

cachorros na secretária. Eles ficaram amigos do salsicha²⁹⁷ do Silas e foram pro açougue. O bife foi pulando atrás, ele acha que está frito. Vacila não, filé. A secretária respondeu com a voz do Brasil. Humm. Armei o óculos especial do Gustave. Na lente estava escrito grau zero, em tom palmito. Peguei o espelhinho e me olhei. Eu era a cara do Brasil. Verde fome, amarelo traça, branco susto. Meu estômago fez o ronco do trovão. A chuva começou lá fora e Plácida surgiu. Típico.

Vem cá musa, disparei. Ela moveu o olhar celeste em minha direção, não disse nada. Cravei meus olhos nela (aprendi com a Juriti). Quando fui beijá-la, pegou o espelhinho. Humm. Ela não veio para me ver, veio para se ver. Não sou espelho mas reflito à beça. Típico. Na época mais independente de sua vida, casou-se com o Brasil. Aí começaram essa história de polimorfismo, neobarroco e tal, ela ficou à margem. Queria chegar em casa e encontrar o marido, não um camelô, um hidrante, Gustave, a Juriti. Hipótese um: ela simulou uma cena de ciúmes para eu contratar uma secretária e descobrir que minha voz é do Brasil. Hipótese um (a secretária não gravou): ela inventou os óculos de grau para eu descobrir o Brasil de todo jeito. *Les traces* devoraram um livro de Paulo Coelho²⁹⁸ e viraram mariposas. Isso me iluminou. Eu sou o Rodapé. RP. É só tirar a graña. Vou viver com a musa no Ipiranga. Sabe como é profissão. Meu futuro espelha essa grandeza.²⁹⁹

A secretária não fala mais comigo. Comprou um silenciador e declarou independência. Vai reclamar de que jeito? Só de provocação não paguei a conta de luz. Minha mãe chama isso de birra. Meu pai chama isso de burro. Acho válido. As mariposas se transformaram em fadinhas, a musa não pára de refletir. Sou a voz do Brasil e meu nome é Rodapé. Tou escrito aí embaixo na folha, mas não dá pra ler que tá escuro. Abri a janela para as fadinhas, mas quem saiu foi a musa. Foi refletir numa poça lá em baixo. O Silas diz que eu perdi a paciência. Mas ela levou minha graña, cara. Meus amigos e a secretária

²⁹⁷ Raça de cão bastante popular entre as crianças do Brasil, que morrem de rir com o formato curioso de seu corpo que evoca uma salsicha.

²⁹⁸ Escritor brasileiro de grande sucesso editorial e deplorado pela crítica. Sua fórmula baseia-se na popularização de temas místicos tratados sem maiores pretensões.

²⁹⁹ Trecho do hino nacional. Plácida também é parte do hino: “Ouviram do Ipiranga as margens plácidas/de um povo heróico o brado retumbante” etc.

foram junto com ela. O pastel de palmito tentou, mas eu não deixei. Não estou para brincadeira. RP é o meu nome. Essa conversa me deu fome. Vou mudar meu nome pra PR. PRRR. Não tenho grana no bolso, mas tenho a língua afiada. Sou polimorfo à beça. Rá.



1. CH'ÏEN / O CRIATIVO



Acima CH'ÏEN, O CRIATIVO, CÉU.
Abaixo CH'ÏEN, O CRIATIVO, CÉU.

Anexos

Ante-sala

Um livro (creio) deve bastar-se a si mesmo. Uma convenção editorial requer, todavia, que o preceda algum estímulo em letra bastarda que corre o risco de assemelhar-se a essa outra página em branco que precede o título falso. Com a insegura autoridade que nos dá escrever uma introdução, arrisco, pois, as solicitações que se seguem.

A primeira é esquecer o inútil debate entre antigos e modernos. Calabrese, teórico não indigno de lembrar a Eco, crítico mais afeiçoado à persuasão que à intimidação, simplificou ao monstruoso nossos debates literários.³⁰⁰ Postulou uma Idade Neobarroca e uma gente estranha que circula, hoje, no mundo da cultura. Gente que não pensa cometer um crime atroz ao interrogar-se se há relação entre a mais recente descoberta científica respeitante à fibrilação cardíaca e a novela brasileira; que imagina a existência de curiosas relações entre um romance sofisticado de vanguarda e uma *trip* vulgar desenhada para garotos; que entrevê cruzamentos entre uma hipótese matemática futurista e as personagens de um filme mundano.³⁰¹ A incrível profusão de elementos instáveis na cultura, a velocidade das transformações nos sistemas e a indecidibilidade generalizada de limites e julgamentos nos mecanismos investigados por Calabrese são elementos que parecem suficientes para justificar meu dispêndio pessoal (em torno de suas idéias) daquilo que os homens concordaram em chamar de tempo e os capitalistas trabalho. Sou naturalmente inclinado à análise de fenômenos, modelos e estruturas complexas e de suas redes múltiplas de relações; outros também o foram (são). Calabrese com sua predileção por monstros, incertezas matemáticas, ficção científica e a dúvida é, certamente, um homem estranho.³⁰²

³⁰⁰ BORGES, 1985, p. 88. A citação é incrivelmente literal, com a única diferença de que Borges cita Lugones e Hugo em vez de Calabrese e Eco. Intimidação e persuasão estão invertidas.

³⁰¹ CALABRESE, op. cit., p. 9. A citação de Calabrese pode ser conferida no início deste trabalho.

³⁰² *Estranho* está utilizado na acepção anterior reivindicada pelo próprio Calabrese e da qual compartilho.

A uma exposição entretanto pede-se qualquer coisa mais. Pede-se que parta pelo menos de uma descrição coerente daquilo de que fala e explicita as próprias maneiras de descrever. A tese de Calabrese propõe uma etiqueta diferente para certos objetos culturais de nosso tempo. Esta etiqueta é a palavra neobarroco.³⁰³ Imaginar que na etimologia³⁰⁴ se abrigam ocultas e preciosas verdades é evidentemente um erro, já que as palavras são símbolos casuais e inconstantes, mas não deixa de ser significativo que falemos em contar um conto e em contar até mil.³⁰⁵ A muitos interessaram (interessam) as ações do que hoje convencionou chamar-se *marketing*. A Calabrese não. “Não tenho apego especial a este nome.³⁰⁶ Considero-o um *slogan*, como outro qualquer, mas capaz de exprimir de maneira recapitulativa os conteúdos concretos que entendo dar-lhe.”³⁰⁷ Transcrevo seu ponto de vista:

A minha tese geral é de que muitos importantes fenômenos da cultura do nosso tempo são marcas de uma forma interna específica que pode trazer à mente o barroco. Naturalmente, a referência ao barroco funciona por analogia....mas isto não significa realmente que a hipótese seja a de uma retomada daquele período. (...) Nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio, em suma. (...) Barroco não só ou não tanto é um período específico da história, mas uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. (CALABRESE, 1987, p.27)

“Life happens”, declarou De Selby,³⁰⁸ mas a consciência de que jamais terminaremos de decifrar o mistério estético não se opõe ao exame dos fatos que o tornaram possível.

³⁰³ CALABRESE, op. cit., p. 27.

³⁰⁴ Numa Idade Média povoada por letras secretas, Santo Emulfo sugeriu arriscadamente a clareza das palavras. Em *Litteratura gramatica* propõe que “as melhores escrituras são aquelas que usam muitos substantivos e poucos adjetivos, pois estes costumam ser falsos e exagerados, enquanto aqueles são sempre verdadeiros e precisos.” A conclusão, talvez notável, é de que as melhores escrituras são as listas, que, por só terem nomes e substantivos são mais verdadeiras que os poemas e mais sinceras que as novelas. *Litteratura gramatica*. In: *Terra papagalli*, p 147.

³⁰⁵ BORGES, 1985, p. 198.

³⁰⁶ O *neobarroco*, evidentemente.

³⁰⁷ CALABRESE, op. cit., p. 27.

³⁰⁸ De Selby pode ter dito muitas coisas, inclusive isso. Não é despropositado supor suas idéias, já que O’Brien o fez.

Estes, já se sabe, são infinitos; em boa lógica, para que qualquer coisa ocorra, tem sido necessária a conjugação de todos os fatores e causas que a precederam e urdiram.³⁰⁹ Por exemplo: se conseguíssemos demonstrar que existem formas subjacentes aos fenômenos culturais e que consistem no seu andamento estrutural, e que tais formas coexistem, conflituamente, com outras de diferente natureza e estabilidade interna, então podemos atribuir a *barroco* o valor de uma certa morfologia, e, admitamos, a *clássico* o de uma morfologia com ele em competição. Barroco e clássico já não são categorias de espírito, mas sim categorias da forma (de expressão ou do conteúdo).³¹⁰ Anotadas as possibilidades, podemos aceitar, igualmente, a sua predominância muito mais num período do que no outro.³¹¹ Não confrontamos mais, nem que seja formalmente, momentos diversos e isolados de fatos historicamente determinados, mas verificamos a diferente manifestação histórica de morfologias pertencentes ao mesmo plano estrutural.³¹²

A noção de forma, portanto, é fundamental para a distinção que faz Calabrese entre *clássico* e *barroco* – base do conceito que chamará mais tarde de neobarroco.

À singular teoria que acabo de resumir acrescento outra: não conceber um estilo ou um gosto simplesmente como somatório de formas, mas também como tendência para um investimento de valores.³¹³ Isso permite a justa reivindicação de entender *clássico* substancialmente como categorizações dos juízos fortemente dirigidas para as homologações estavelmente orientadas. *Barroco*, pelo contrário, é definido através de categorizações que excitam fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes, que o submetem a turbulências e flutuações e que o suspendem quanto à resolubilidade dos valores.³¹⁴

Eis que a arquitetura do termo neobarroco tem seus alicerces definidos. A cultura “criativa” nos oferece neste breve momento de século o fim de todo o modelo normativo

³⁰⁹ BORGES, 1985, p. 168.

³¹⁰ CALABRESE, op.cit., p. 28.

³¹¹ Idem, ibidem, p. 29.

³¹² Idem, ibidem, p. 34.

³¹³ Não há outra teoria, como Borges indica, mas sim outra etapa do raciocínio de Calabrese na definição. Precisamente aí está a distinção entre o *Neobarroco* e os formalismos tradicionais, segundo o próprio Calabrese.

³¹⁴ CALABRESE, op.cit., p. 39.

e a produção de objetos instáveis, complexos pluridimensionais. Aprendemos (experimentamos, prefere W. James) que a maioria dos fenômenos do universo não é atribuível a modelos estáveis, mas sim à instabilidade - há mais sistemas complexos que lineares no cosmo. A alternativa que nos propõe Calabrese é simplesmente um ar do tempo que toca a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, mas que os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente.³¹⁵

Único no século XIX e sem herdeiro no nosso, Schopenhauer³¹⁶ supunha que a história não evolui de maneira precisa e que os fatos de que se ocupa não são menos casuais do que as nuvens, nas quais nossa fantasia julga perceber configurações de baías ou de jaguares.³¹⁷ Hoje, em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade, o neobarroco, segundo penso, encontra-se precisamente na busca de formas - e na sua valorização. É essa orientação comum do gosto (Homero uniu deuses e homens na remota península ocidental) que aproxima uma teoria científica sobre fenômenos de flutuação e turbulência, e um filme que concerne a mutantes de ficção científica.³¹⁸

Neste espírito, Calabrese compreendeu que poderia associar certas teorias científicas de hoje (catástrofes, fractais, estruturas dissipativas, teorias do caos, teorias da complexidade, e assim por diante) a certas formas de arte, da literatura, da filosofia e até do consumo cultural. Isto não quer dizer que sua associação seja direta. Significa apenas que análogo era o seu móbil e que este se transferiu das maneiras mais específicas em toda área intelectual.³¹⁹

Uma definição aceitável de neobarroco, portanto, é a de uma época povoada por sistemas e entidades instáveis e em transformação. Esses modelos, em contínua excitação, apresentam os atributos do que foi anteriormente entendido sob o termo *barroco*,

³¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 10.

³¹⁶ BORGES, 1985, p. 157.

³¹⁷ Idem, *ibidem*. As imagens produzidas têm carga cultural intensa. Numa cena romântica de *Lost in the Space*, o capitão mostra o céu de um planeta desconhecido à engenheira chefe. Declara que, em tempos antigos, os homens atribuíam às estrelas imagens familiares e confortadoras nas viagens, criando as constelações. Em seguida, liga as estrelas do céu distante num novo desenho: *Gaguinho, The Pig*.

³¹⁸ CALABRESE, 1987, p. 10

³¹⁹ Idem, *ibidem*.

definido como sistema de morfologias instáveis. A suspensão³²⁰ das categorias de juízo de valor é o fator decisivo que informa a diferença básica para a adoção do prefixo *neo* como identificador dessas manifestações hoje (assim, o informe passa a não ser necessariamente ruim ou feio por ex, segundo categorizações tradicionais).³²¹ Calabrese nos informa da recuperação de noções como distorções, metamorfoses, caos, perversão, monstruoso, etc, todas prontas a serem revisitadas sob um olhar que, não sem prazer,³²² identificamos como míope.

Este trabalho opera sob as leis ditadas por este conceito, ainda que a atribuição pareça arbitrária (o gênio algo perverso de Einstein ensinou os homens que sobretudo o arbitrário é duvidoso).

A história universal é a memória das gerações posteriores e, como se sabe, não exclui a invenção e o erro, que é talvez uma das formas de invenção.³²³

Ao erro acrescento a tendência neobarroca de suspensão dos limites nos modelos, agora instáveis, do universo. Conjugadas, as noções pulverizam os sistemas unificados, com entidades instáveis, monstruosas, pluridimensionais, informando o processo de descobrimento de novos mundos possíveis.

A literatura latina e o sobrenatural mantêm uma antiga amizade; os círculos místicos de Dante, as entidades sutis de Lucrécio, os seres em transformação de Ovídio são exemplos onde as formas sobrenaturais constituem uma realidade complexa de um mundo mais amplo; são inúmeros os exemplos de entidades (o epíteto de monstro é talvez lamentável) não-humanas na Idade Média, que inventou viagens marítimas pelo universo³²⁴ para produzir bestiários ainda mais prodigiosos. Numa Europa de vastas riquezas da matéria, num continente de escassas surpresas do espírito, não é difícil imaginar com certa

³²⁰ Calabrese observa que as categorias de juízo de valor no neobarroco tornam-se altamente instáveis, assim como os objetos em questão. As categorizações tradicionais (bom, belo, conforme, eufórico) são portanto suspensas. Op. cit., p. 39.

³²¹ A discussão foi (será) retomada sob a ótica do monstruoso na análise morfológica do antagonismo entre os personagens. Idem, ibidem, p. 19.

³²² *Prazer*: nas distorções e indecidibilidade justamente Calabrese indica a fonte do prazer neobarroco.

³²³ BORGES, 1985, p. 133.

³²⁴ Na época dos descobrimentos, vários bestiários descrevendo alimária e vegetação prodigiosa do novo mundo foram escritos nos moldes dos antigos bestiários medievais.

nostalgia, o resgate do monstruoso e informe como álibi para redescobrir³²⁵ novos mundos. Ao abrir portas para noções como distorção e monstruoso,³²⁶ Calabrese inadvertidamente repete o antigo hábito humano de forçar os limites do mundo, seja por meio de viagens marítimas, espaciais, poéticas (a de Calabrese é inferencial e tem o mérito de permanecer fisicamente no lugar, reordenando maneiras de ver o mesmo e costumeiro espaço).

Por seu caráter (por seus múltiplos caracteres) de postulação provável de fatos não menos prováveis, *Terra Papagalli* prefigura, se não me engano, aquilo que Omar Calabrese chama de neobarroco. O livro, nos informa o paratexto, é escrito por José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta. Sua primeira publicação data de 1997.³²⁷ Somos apresentados de imediato a um certo Cosme Fernandes, ex-seminarista português condenado ao degredo para o Brasil. Página por página, o relato multiplica-se até alcançar o formato de um labirinto sofisticado: a princípio o leitor pode supor que seu tema é o relato pessoal de um degredado miserável; logo após, que o tema é a história não-oficial do descobrimento do Brasil, contada por alguém que a viveu *in loco* e não através de documentos oficiais; logo em seguida, que a distorção do discurso oficial para reproduzir o processo histórico no contato entre os povos é o símbolo e espelho de todos os descobrimentos, de todos os contatos no universo.

Para insinuar que o livro é simbólico, Cosme declara enfaticamente que não o é³²⁸: “Eu, porém, como não estou a escrever um livro, agradeço apenas a esta dúzia de marfins amarelados que ainda se prendem á minha gengiva”.³²⁹

No relato, convivem personagens históricos e sonhados num espaço comum, distorcido em relação àquele outro que nem sei porque teimamos ainda em chamar realidade. Esta

³²⁵ Calabrese reconstrói efetivamente os limites do mundo. Refaz no espírito o caminho das Índias dos portugueses, espanhóis e holandeses; a conquista da lua, de russos e americanos; as viagens galácticas na *Enterprise*, da Federação Unida dos Planetas.

³²⁶ O *monstruoso* é discutido na apreciação do antagonismo entre os personagens neste trabalho. A lógica é a seguinte: as formas disformes, monstruosas à princípio, são altamente instáveis em suas categorizações. Podem portanto modificar-se. Assim, o monstruoso oscila e tende a uma assimilação pelo sistema, também ele instável e flexível. O sistema então modifica-se e absorve o monstro, que assume uma nova forma categorial e perde seu epíteto assustador. O processo é aplicado à forma do caráter dos personagens aqui. Cf. cap II.

³²⁷ A discussão sobre as especificidades da autoria no romance encontra-se a partir da página 49 deste trabalho.

³²⁸ BORGES, 1985, p. 137. Também Melville, sobre *Moby Dick*.

³²⁹ TORERO e PIMENTA, op. cit., p. 5. “Agradecimento a meus dentes”.

característica basta para jogarmos um jogo onde tudo é fortemente indecível – ao fim questionamos a forma de nossos próprios dados. Menos inútil que a discussão sobre este juízo, me parece a comprovação de faculdades que Torero e Pimenta, autores do livro, partilham com Eco³³⁰: invenção da história pelo deslocamento, deformação, informidade, deturpação, releitura das fontes, etc - os exemplos são inumeráveis.

Enumerei motivos de ordem intelectual para a escolha deste relato como objeto (neobarroco, informe) de investigação: há outro de caráter empírico. Compartilho o fascínio humano pelos descobrimentos e desdobramentos do mundo. Este princípio moveu o europeu Calabrese (e Alexandre, Ulisses, Marco Polo...) em busca de novas terras³³¹ em sua própria terra. Este impulso rege todo o movimento na terra *papagalli*, onde o Brasil é um labirinto de possibilidades a serem descobertas³³² no espaço e no tempo. Quis supor a possibilidade informe de ser um pouco Cabral,³³³ um pouco degredado, um pouco índio, todos e nenhum deles.

Velho leitor de Roland Barthes, aceitei sempre sua doutrina da pluralidade das causas.³³⁴ Barthes que não formulou idéias novas³³⁵ – elas talvez não existam -, mas que redescobriu e repensou as idéias eternas, discorria com admirável graça e paixão sobre essa índole onírica das coisas, e no círculo de suas amizades conheci, por volta de 1957,³³⁶ Italo Calvino. Poucas horas bastaram a Barthes para nos converter à pluralidade. Anos mais tarde Calvino chamará o conceito com algumas variações (a memória é traiçoeira)³³⁷ de multiplicidade. Eco, que se comunicava esporadicamente conosco, terá preferido a prevenção contra o perigo da crença pueril nos testemunhos escritos. Antes de

³³⁰ *O nome da rosa* é analisado por Calabrese como romance neobarroco exemplar, devido a sua estrutura altamente indecível, onde o conceito de autoria é pervertido, distorcido, deformado. Estes aspectos foram (serão) analisados neste trabalho a partir da página 61.

³³¹ Formas, modelos, sistemas, mundos.

³³² Um labirinto tradicional se percorre. Um labirinto rizomático, neobarroco, como o é este trabalho se descobre a cada momento. A noção de rizoma é encontrada no pós-escrito.

³³³ Cabral descobriu o Brasil, aprendemos na escola.

³³⁴ BORGES, 1985, p. 161. Borges falará em Stuart Mill.

³³⁵ Discordo. Barthes foi precursor de várias noções originais, entre as quais a do prazer do texto, fundamental neste momento. Por outro lado, em se considerando que na proposta borgiana nada é realmente criado, a noção de originalidade passa a fazer parte do âmbito de rearranjo e reordenação das coisas. A noção é igualmente fundamental aqui.

³³⁶ Em 1957, Barthes publicava *Mitologias*, um de seus livros de mais forte sabor literário.

³³⁷ Obviamente que *traiçoeiro* aqui é empregado não para evocar esquecimento, mas sim deturpação e deslocamento, atributos, é preciso que se diga, neobarrocos.

nós, Bakhtin afirmaria que a voz de um homem é a voz de muitos homens. Sem suspeitar, falávamos (repetíamos) todos variações do universo.³³⁸

Por motivos de ordem prática,³³⁹ restringi meu cosmo,³⁴⁰ meu parco cosmo individual, meu universo infinito pessoal, a estes poucos e notáveis autores. Por meio deles, este trabalho percorre a *Terra Papagalli* sob a ótica do neobarroco e calcula um texto ele mesmo neobarroco em sua disposição.

Sob o signo de leveza, multiplicidade e pluralidade, prefiguro inadvertidamente a construção improvável e verossímil de um edifício maleável, informe, mutante, cujas fundações estão suspensas num outro texto (o eu é feito de nós, afirmam os russos),³⁴¹ não menos moldável e plural. Situar *Terra Papagalli* no âmbito da informidade e flexibilidade neobarroca, suscitar a curiosidade e divertimento do leitor e sugerir um princípio de orientação por seu âmbito múltiplo, são os princípios fundamentais deste trabalho.³⁴² Hoje percebo (não sem fascínio) minha aposta: entrar num sistema onde, ao investigar um labirinto, eu produziria um outro – a aplicação prática de teorias é um jogo que distrai os homens talvez há milênios.

Os livros que tive o prazer de utilizar remetem ao caráter notório de seus autores. Todos, singularmente, dedicaram-se tanto ao pensamento quanto à criação (que é o outro nome do pensamento) literária. Todos apreciaram igualmente o comércio entre as coisas na diversidade do mundo.

Aos suíços coube desvendar os mecanismos dos relógios, artífices do tempo. Dante, Lucrécio, Calabrese e sobretudo Eco optaram pela decifração dos mecanismos das letras e, em seguida, do universo.

³³⁸ Sobre o universo Borges observa ainda que “Os cabalistas que na Idade Média compilaram *O Livro do Esplendor* afirmam que as emanções ou *sefirot*, cuja fonte é a inefável divindade, podem ser concebidas sob a forma de uma Árvore ou de um Homem, o Homem Primordial, o Adam Kadmon. Se em Deus estão todas as coisas, todas as coisas estarão no homem, que é seu reflexo terreno. Dessa maneira Swedenborg e a cabala chegam ao conceito de microcosmo, ou seja, do homem como espelho ou compêndio do Universo. Segundo Swedenborg, o Inferno e o Céu estão no homem, que além disso, inclui planetas, montanhas, mares, continentes, minerais, árvores, ervas, flores, abrolhos, animais, répteis, pássaros, peixes, ferramentas, cidades e edifícios”.³³⁸ BORGES, 1985, p. 191.

³³⁹ Ao se considerar uma perspectiva ilimitada – a possibilidade infinita de metamorfoses de um texto, por exemplo – o método mais adequado será (desconfio) definir o arsenal teórico em um limite básico que sugira tal perspectiva.

³⁴⁰ A restrição de que Borges fala refere-se a este trabalho, evidentemente.

³⁴¹ Dostoiévski, Bakhtin, a novela psicológica, etc...

³⁴² BORGES, 1972. p. 13.

Os segredos do que hoje convencionou chamar-se planos,³⁴³ a profusão de exemplos das culturas (dita) culta e (dita) popular, a predileção por jogos e passeios nos habituaram a pensar Eco como um personagem cujo principal atributo é o comércio entre os fatos e os seres diversos. Aproveito aqui as descrições notáveis de autor/leitor modelo empírico, ainda que de modo um tanto independente, tal qual encontradas em *Seis passeios pelo bosque da ficção*. A associação com a multiplicidade de Calvino é evidente na enciclopédia plural, necessária para o trânsito e comércio no caos venturoso dos planos empírico e modelo. As noções de multiplicidade e leveza (mas também visibilidade e rapidez) habitam o registro de um universo amplo e sutil na *Terra Papagalli*.

A lógica é, deve ser, simples: sob o signo da multiplicidade o flexível objeto neobarroco, o romance, supõe o infinito. O peso potencial do ilimitado (qual o sentido da idolatria humana pelo brilho das estrelas?) é suspenso pela leveza, que sugere o cosmo sutil onde a substância de um homem é a mesma que compõe as letras, a história, o céu. Italo Calvino a quem injustamente defino como um escritor que também faz crítica, opera sob o signo das idéias que expressa em *Seis propostas para o próximo milênio*.

Diz-se hoje que um livro é feito pelos leitores e a leitura que prevê.³⁴⁴ Em *S/Z* Barthes escreve essa leitura e demonstra um livro maior, que por sua vez revela outro ainda maior e assim por diante, até o desconhecido. Em *O prazer do texto* (Epicuro o repetiria séculos antes) sugere o prazer³⁴⁵ como estratégia fundamental diante do mundo. Alguns motes desse prazer: a pluralidade, a versatilidade, a flexibilidade. Pluralidade e prazer são, se não me engano, os nomes franceses de multiplicidade e leveza.

A pluralidade de um texto, a suspensão e distorção dos limites entre crítica, literatura e leitura que essa idéia inegavelmente sustenta, motivam uma prodigiosa rede de conformações e acasos significativos que sugere os meandros do labirinto. Em *Pós-escrito a O nome da rosa*, Eco associa singularmente as duas noções³⁴⁶: o prazer na incerteza e a predileção por distorcer a história para informar a história são artífices e álibis no jogo proposto onde o que se ganha é sem dúvida, o perder-se. A estrutura de um

³⁴³ Real, ficcional, do texto, etc...

³⁴⁴ "Não existe obra, de facto, que não sugira a maneira de a ler e de a julgar: que não contenha uma coação a uma futura memória." CALABRESE, op cit. p.23.

³⁴⁵ BARTHES, 1999.

³⁴⁶ Labirinto e prazer.

texto, que através da distorção e indecidibilidade de suas fontes prevê uma leitura em rede, e sua execução compatível no espaço, são o propósito de fascínio sem dúvida emprestados desta arquitetura.

Observei que a memória coletiva, a enciclopédia, um movimento da vontade (não saberemos) aproximam o prazer em perder-se no labirinto indecível (Eco, Calabrese), o prazer em perder-se na pluralidade do texto (Barthes, Calvino), a leveza e pulverização do mundo (Calvino, Lucrécio). Há ainda um livro que gostaria de lembrar.

Ao escrever *O nome da rosa*, Umberto Eco profanou e perverteu o templo: tema antigo e com justeza condenável. Se o templo é incerto e seus limites invisíveis contudo, a virtude pode ser temerária e a infâmia simbólica. O caráter indecível dos objetos neobarrocos que transforma verdades eternas em modelos discutíveis, pode ser irrefutavelmente leve. Adivinhamos (sempre o soubemos) que o desespero da impossibilidade de apreensão do todo transforma-se em prazer do jogo. O baile de máscaras, o jogo de esconde-esconde, as mentiras de amor e as novelas policiais são há muito álbis humanos contra o inevitável definhamento das rosas. Sabemos os homens pelos jogos que jogam. As citações pervertidas e a indecidibilidade das fontes são as regras extraídas da *rosa* para o nosso jogo. Esse perdurável aspecto neobarroco é engendrado em *Terra Papagalli*: compõe-se ao mesmo tempo no texto, ele próprio um labirinto.

Salvo algum exercício do esquecimento, recordo com gratidão o princípio básico do *I Ching*: os hexagramas são constituídos por seis linhas; cada linha pode ser Yin (maleável) ou Yang (rígida); num hexagrama, as linhas maleáveis podem modificar-se, causando uma mutação que dá origem a um hexagrama distinto (que pode ou não ser o seguinte). O princípio dessa estrutura é reproduzido em parte nos capítulos (o nome é já insuficiente para definir seus atributos), eles próprios indecíveis e independentes entre si: podem ser lidos seqüencialmente, independentemente, ou ligar-se ao seguinte, ao anterior, ao subsequente.

É um acontecimento singular que a associação da lógica neobarroca da informidade e o princípio das mutações do *I Ching* ainda não tenha ocorrido. Com generosa fluidez, o encanto das metamorfoses na *Terra Papagalli* opera agora mais este prodígio.

Nosso destino é trágico porque somos irremediavelmente indivíduos limitados pelo espaço e pelo tempo; nada por conseguinte é mais lisonjeiro do que uma fé que elimina as circunstâncias e que declara ser todo homem todos os homens e não haver ninguém que não seja o universo.³⁴⁷

Os chineses gastaram séculos para engendrar um livro que reproduzisse o cosmo. Há quem diga que o *I Ching* represente não o movimento e as mutações do mundo, mas o próprio mundo. Eco sugeriu uma trama de passeios demorados pelo bosque. Recordo insuspeitadamente as letras que atestam a permanência de uma verdade talvez involuntária, mas certamente engenhosa: “nossos bosques têm mais vida.”³⁴⁸

Convido-os(as), senhoras e senhores,³⁴⁹ a perder-se nas florestas do Brasil.³⁵⁰

³⁴⁷ BORGES, 1985. p. 43. Bakhtin professa idéia semelhante ao informar que todo discurso é discurso citado. FARACO e NEGRI, 1998, p. 167-8. Cf nota 269.

³⁴⁸ Borges certamente não diria isso. A frase consta do *Hino Nacional Brasileiro*. Borges, como se sabe, é argentino.

³⁴⁹ Este texto, evidente exercício de estilo da escritura borgiana, tem autoria provável atribuída a Adolfo Bioy Casares. Casares participou da intimidade pessoal e fortuna literária de Borges, e era afeito a performances do gênero. Conferir texto sobre Borges no anexo. Casares esteve no Rio de Janeiro em 1995.

³⁵⁰ Brasil é o nome atual da antiga *Terra papagalli*.

Pós-Escrito

Não se pode (seria tolo tentar) concluir o infinito. Os perigos de uma empreitada do gênero estão magnificamente representados – ainda uma vez – na tira em que Calvin procura acrescentar um eticador para controlar os efeitos despropositados do multiplicador. Anexei a tira na seqüência deste texto. Ela opera seu valor incomparável: diverte e informa. Eco observa que o divertimento, para o leitor, é fundamental. “Eu queria que o leitor se divertisse. Pelo menos, tanto quanto eu estava me divertindo. Este é um ponto muito importante, que parece contrastar com as idéias mais ponderadas que acreditamos ter sobre o romance.”³⁵¹ Acrescento que a idéia professada por Eco é válida para qualquer tipo de texto. Podemos nos comprazer (suspeito) na leitura de textos jurídicos, escriturários, científicos, culinários, críticos. Sob a ótica informada pelo neobarroco, o intercâmbio formal entre os modelos, sistemas, entre os gêneros, torna-se absolutamente flexível. A idéia de diversão, sobretudo, guiou este trabalho.

Divertir não significa *di-verter*, desviar dos problemas. *Robinson Crusoe* quer divertir o seu leitor modelo, contando-lhe os cálculos e as operações cotidianas e um honesto *homo oeconomicus* muito parecido com ele. Mas o *semblable* de Robinson, depois de divertir-se lendo-se em *Robinson*, deveria de toda forma ter aprendido alguma coisa mais, ter-se tornado diferente. Divertindo-se, de certo modo aprendeu. Que o leitor aprenda algo sobre o mundo ou algo sobre a linguagem, eis uma diferença que marca diferentes poéticas da narratividade, mas a questão não muda. O leitor ideal de *Finnegans Wake* deve afinal divertir-se tanto quanto o leitor de, digamos, Janete Clair. Tanto quanto. Mas de maneira diversa.

³⁵¹ ECO, 1985, p.48

Ora, o conceito de divertimento é histórico. Para cada fase do romance, existem modos diferentes de divertir e de divertir-se. É indubitável que o romance moderno procurou enfraquecer o divertimento do enredo, para privilegiar outros tipos de divertimento.

(ECO, 1985, p.48-9)³⁵²

As formas de divertimento orientadas neste trabalho passam por uma noção paradoxal: a de labirinto. O paradoxo reside exatamente no fato de ser *labirinto* um conceito preciso, mas referente a uma estrutura incerta. Quando sugeri a Bioy Casares³⁵³ escrever a introdução deste trabalho simulando o estilo borgiano, naturalmente evocou-se o labirinto, noção integrante da substância, da matéria, da fortuna crítica de Borges. Era um dia quente, como os são quase todos na desfrutável capital carioca. Casares, com sua costumeira polidez, mas transbordando uma simpatia irreprovável, descreveu-me os três tipos de labirinto conhecidos. O labirinto clássico, com uma entrada, um centro e uma saída, e cujo único – e suficiente – perigo é o Minotauro. Na imprevisibilidade das ações da criatura monstruosa reside seu segredo, sua emoção. Impossível perder-se sem o Minotauro. A ausência da entidade causaria o tédio de uma passagem turística entre portas, espaços e túneis, interminavelmente (mas acabaremos logo com isso) vazios.

Depois, existe o labirinto maneirista: quem o percorre encontra uma espécie de árvore, uma estrutura em forma de raízes com muitos becos em saída. A saída é uma só, mas pode enganar. Você precisa de um fio de Ariadne para não se perder. Numa fábula célebre, João e Maria vencem os desafios deste labirinto. *Trial-and-error process*, repetia Casares num inglês macarrônico.

Finalmente existe a rede, ou seja, aquilo que Deleuze e Guattari chamaram de rizoma. O rizoma é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito.³⁵⁴ Neste labirinto não há antes uma saída: uma vez dentro dele sua conformação transforma-se, de maneira que uma lógica de trajetória estabelecida não implica uma lei estável, já que as configurações da estrutura vão se transformando sem cessar. No rizoma, o prazer consiste

³⁵² Podemos supor que Eco tenha assistido às novelas de Janete Clair em busca de divertimento variado.

³⁵³ O escritor argentino Adolfo Bioy Casares esteve no Brasil em 95. Cf. nota 349.

³⁵⁴ ECO, 1985, p.46. Em termos muito semelhantes, Eco descreve os três tipos de labirinto...

justamente em perder-se. Um tanto quanto decididos, quase com urgência, concordamos que este trabalho estava estruturado em forma de um rizoma. Era este tipo de divertimento que deveria pressupor meu hipotético leitor-modelo nos sete capítulos³⁵⁵ propostos. Casares, polida, prudentemente, sugeriu-me uma lista onde estivessem resumidos os túneis, os caminhos, os meandros desse labirinto. Reconheço a sabedoria subjacente às listas³⁵⁶ e sou devedor de sua fonte, mas declinei da idéia em favor de uma exposição mais sucinta. Observei que havia procedido sem dúvida a três proposições básicas no texto³⁵⁷:

- 1) *Terra Papagalli* foi situada no âmbito do neobarroco, através da identificação de seu caráter informe (personagens; autor/leitor- Cap. II, III); indecidível (autor/leitor; citação- Cap. III, IV); flexível e mutante (todos os capítulos).
- 2) A curiosidade e divertimento do leitor havia sido provocada, se não me engano, principalmente:
 - a) por meio da estratégia de indiferenciação entre teoria e prática (a citação pervertida dos textos teóricos *sampleados*³⁵⁸);
 - b) nos capítulos mutantes (V, VI, VII), onde o prazer opera na metamorfose que distorce os limites entre os gêneros (crítico, literário histórico, etc).
- 3) Um princípio de orientação pelo âmbito múltiplo de *Terra Papagalli* havia sido sugerido da seguinte forma:
 - a partir da identificação de seu formato indecidível, labiríntico, com formas alternativas de interpretação possíveis;
 - a partir da constatação de que essas formas podem ser infinitas em suas metamorfoses sutis e velozes no cosmo;
 - tendo-se em vista a estrutura do trabalho de investigação, ele mesmo em forma de um labirinto, um rizoma, passível de conexões e mutações inumeráveis;

³⁵⁵ A noção de capítulo é inadequada, já que não há uma ordem cronológica de leitura – a independência estrutural entre as partes é fundamental na edificação do rizoma – embora uma leitura seqüencial também seja possível.

³⁵⁶ Santo Ernulfo advoga a importância das listas em *Litteratura grammatica*. Cf 304.

³⁵⁷ As proposições foram anunciadas na Ante-sala. Cf. página 120.

³⁵⁸ *Samplear* equivale à citação neobarroca na música. Consiste basicamente em extrair um trecho musical de determinada canção, distorcê-lo eletronicamente no *sampler* e utilizar o resultado em outra estrutura musical.

e aceitando-se que o prazer de perambular em uma estrutura rizomática consiste justamente em perder-se;

portanto o princípio de orientação em tal contexto é não outro que o prazer de perambular nas, e adivinhar as, conformações possíveis que o relato possa assumir.

Quando terminei a exposição, Casares já havia se retirado para a antesala. Se anunciar uma abordagem como esta parece já um tanto absurdo – o propósito da diversão, o prazer do labirinto refutam essa posição- concluir tal feito é definitivamente insano. *Terra Papagalli*, assim como qualquer objeto que exista sob o signo da complexidade, da indecidibilidade, prevê uma rede infinita de relações. Propus, realizei, sete interpretações (alguma intuição secreta que desconheço refere esse número).

Convido-(os/as) leitor(es/as) a transfigurar-se em autor-modelo e escrever o oitavo capítulo destas metamorfoses.³⁵⁹ Senhoras e senhores, façam suas apostas.³⁶⁰

Para terminar (Eco, 1985. p.66.),³⁶¹
 anoto algumas sugestões possíveis:

- Um texto de Calvino escrito por Eco.
- Uma entrevista com M . A . Pimenta provando que ele existe, e assinada por J. R. Torero.
- Um texto meu assinado por Bioy Casares.

³⁵⁹ E daí pra frente.

³⁶⁰ Nos cassinos, diante do inesperado os jogadores apostam sua riqueza.

³⁶¹ Terminar é evidentemente uma noção despropositada em vista das circunstâncias.

Eu nunca escrevo histórias com o fim em mente, porque eu quero que a história desenvolva uma vida por si só e quero que a resolução do dilema me surpreenda. Às vezes, eu me encalacro pra valer desse jeito. Esta história saiu completamente de controle e me surpreendeu totalmente, então é uma das minhas favoritas. Acho que a maioria de nós ficaria horrorizada em encontrar a nós mesmos e descobrir o que todos os outros já sabem a nosso respeito.



ELE COMBINA AS TECNOLOGIAS DO METAMORFOSEADOR E DE UMA FOTOCOPIADORA. ENTÃO, EM VEZ DE FAZER APENAS UMA REPRODUÇÃO EM PAPEL, **ESTA** MÁQUINA CRIA UMA DUPLICATA REAL!





RAPAZI "SÃO TOMÉ" COMO VOCÊ IMPEDE MAIS AVANÇOS CIENTÍFICOS COM AS SUAS QUESTÕES ÉTICAS IDIOTASI ESTA É UMA IDÉIA **BRILHANTE!** APERTE O BOTÃO, TÁ?



CERTO, CÓPIA! EU E HAROLDO VAMOS SAIR PRA BRINCAR. VOCÊ ARRUMA O MEU QUARTO E, QUANDO TERMINAR, EU TENHO UMA LIÇÃO DE CASA PRA VOCÊ FAZER TAMBÉM.









OH, NÃO! A MINHA CÓPIA FEZ CÓPIAS!

OII NÓS SOMOS OS NÚMEROS DE DOIS A SEIS!

OII OII OII



HAROLDO, O QUE É QUE EU VOU FAZER?!

É MELHOR DIZER PARA A SUA MÃE COLOCAR MAIS LUGARES NA MESA!



OLHE, VOCÊS TÊM QUE FICAR AQUI, BEM QUIETOS! SE A MINHA MÃE DESCOBRIR ISSO, ELA VAI TER UM **CHILIQUE!**

FICAR AQUI? SEM CHANCE! NEM PENSAR!



EU SOU O **ORIGINAL!** VOCÊS TÊM QUE FAZER O QUE EU DIGO!

AH, É? VAMOS PÔR ISSO EM VOTAÇÃO!



EU NÃO SEI DO RESTO DE VOCÊS, MAS **EU** VOU PEGAR UNS BISCOITOS

EU VOU LÁ FORA!

VOLTEM AQUI! MAMÃE VAI **VER** VOCÊS!

O QUE SERÁ QUE TEM NA TEVÊ?

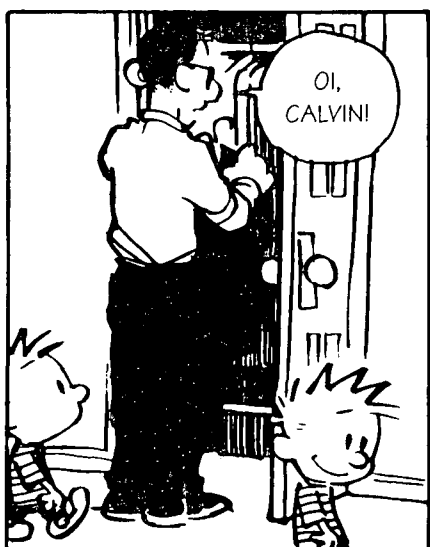
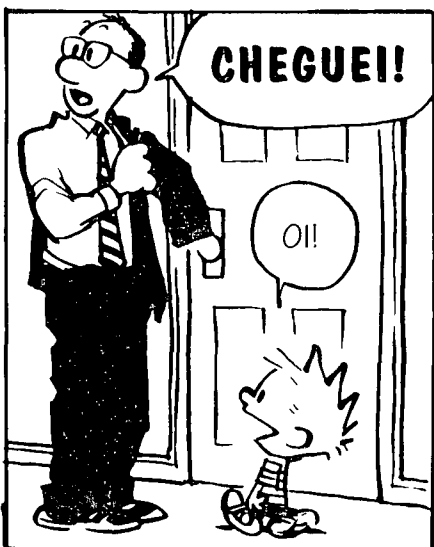


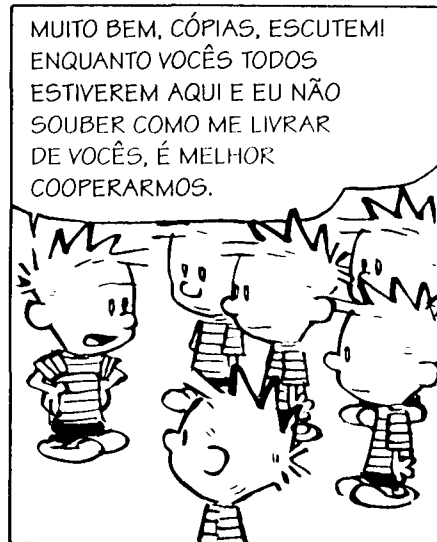
E DAÍ? DESDE QUE A GENTE SE SEPRE E ELA SÓ VEJA UM DE NÓS DE CADA VEZ, ELA VAI PENSAR QUE NÓS SOMOS **VOCÊ!**



QUE BANDO DE MALANDROS NOJENTOS! ONDE ELES APRENDERAM A SE COMPORTAR ASSIM?!

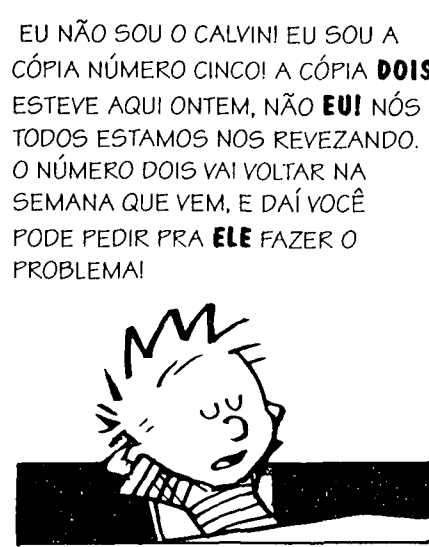
ACHO QUE É MELHOR NÓS IRMOS PARA UM HOTEL ATÉ ISSO ACABAR!





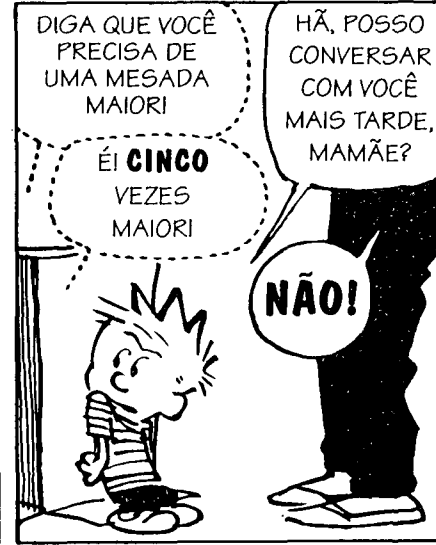
ESPECIFICAMENTE, COM CINCO CÓPIAS, NÓS PODEMOS DIVIDIR A SEMANA, NA ESCOLA, PRA QUE HAJA UMA CÓPIA POR DIA.







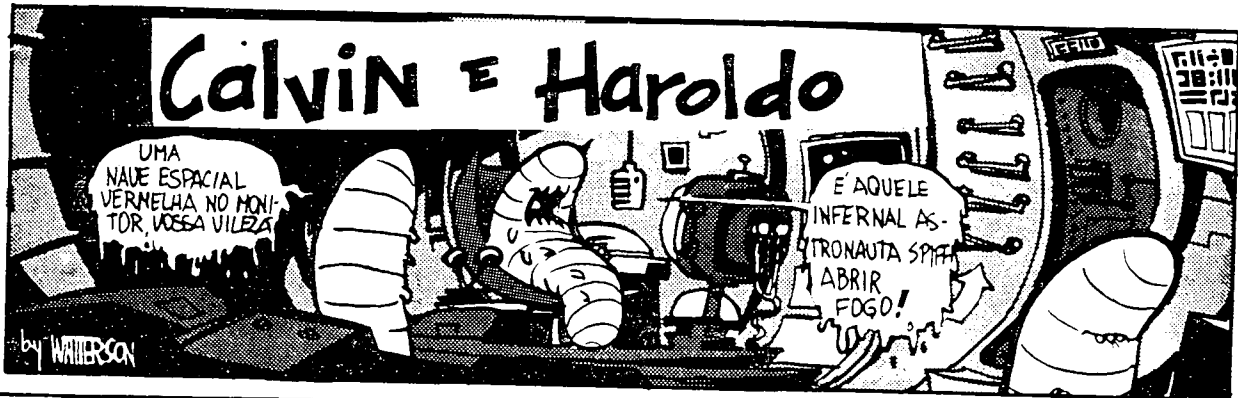
TODO MUNDO PENSA QUE **EU** É QUE ESTOU FAZENDO ESSAS COISAS RUINS, QUANDO, NA VERDADE, É UMA CÓPIA EU ESTOU SENDO FERRADO PELAS MINHAS PRÓPRIAS DUPLICATAS!

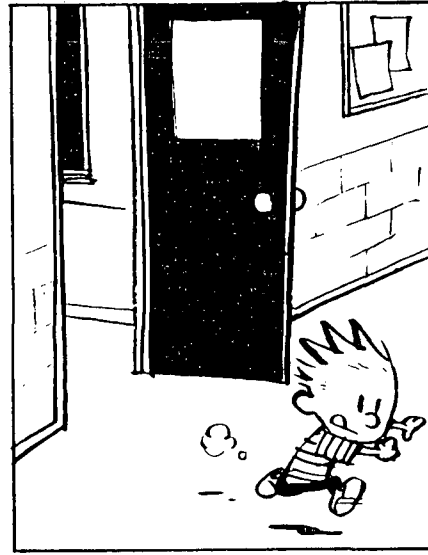






Calvin e Haroldo







Aqui está outra história com Calvin e sua caixa de papelão. Diferente da maioria das histórias que eu escrevo, esta cria um pouco de suspense no começo, ao jogar o leitor nos eventos sem explicar o que está acontecendo. O humor desta história depende do leitor estar familiarizado com a personalidade de Calvin. Então, eu só pude fazer isto depois que a tira estava estabelecida. Escrever é mais divertido depois que os leitores estão dispostos a entrar no mundo da tira em seus próprios termos.



SIM, EU ACREDITO NA IMPORTÂNCIA DA HIGIENE.

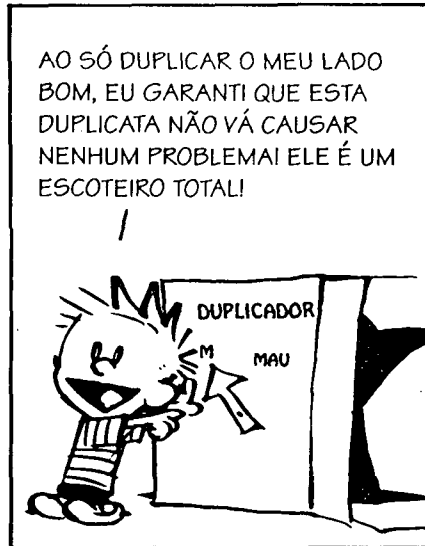






AGORA, EM VEZ DE FAZER UMA DUPLICATA COMPLETA DE MIM, EU FIZ UMA DUPLICATA SÓ DO MEU LADO BOM! ELE FAZ TODO O TRABALHO E EU RECEBO TODO O CRÉDITO! ELE É UM TROUXA TOTAL!





OLÁ, POSSO
CARREGAR
OS SEUS
LIVROS PARA
VOCÊ?



PRA QUÊ? PRA
VOCÊ PODER
JOGÁ-LOS NA
LAMA OU COISA
ASSIM?
ESQUEÇA!



EU NÃO
FARIA
ISSO!



É, VOCÊ
PROVAVELMENTE
FARIA ALGO **PIOR!**
VOCÊ NÃO VAI PÔR
AS MÃOS NOS
MEUS LIVROS,
CALVIN!



FALANDO ESTRITA-
MENTE, EU NÃO SOU
CALVIN. EU SOU A
MANIFESTAÇÃO
FÍSICA DO LADO
BOM DELE.



SE ISSO
FOSSE
VERDADE,
VOCÊ
SERIA
BEM
MENOR.



RAPAZ, EU
OUVI
BASTANTE **ESSA**
PIADA.



E SE ACHA QUE PODE
PEGAR MEUS LIVROS,
AGINDO DE MANEIRA
AINDA MAIS ESQUISITA
DO QUE DE COSTUME,
PENSE MELHOR!



EI, CALVIN,
AQUELA MENINA
DA RUA PARECE
PENSAR QUE
VOCÊ É UM
CRETINO.



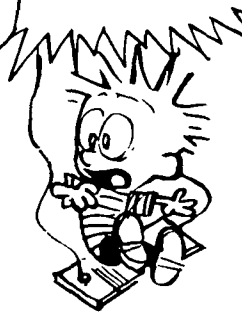
QUEM, SUSIE?
VOCÊ NÃO
ESTAVA
FALANDO COM
SUSIE,
ESTAVA?



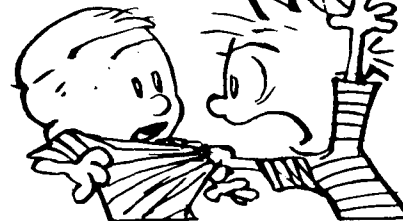
SIM. EU ME
OFERECI PRA
CARREGAR
OS LIVROS
DELA E ELA...



**VOCÊ FEZ
O QUÊ?!**



ELA CLARA-
MENTE NÃO
CONFIA EM
VOCÊ.



OH, RAPAZI
NINGUÉM **VIU** VOCÊ,
VIU? VÃO PENSAR
QUE ERA **EUI** VOCÊ
QUER FAZER PARE-
CER QUE EU **GOSTO**
DELA?!

ELA PARECIA
NERVOSA. ENTÃO,
ESTA TARDE EU
COLHI UMAS
FLORES PARA
ELA, MAS...



**AUGHH!
AUGHH!
AUGHH!**





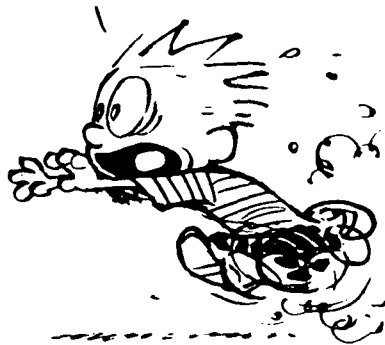
CARA, ELE FOI LONGE DEMAISI EU NÃO LIGO SE ELE ARRUMAR MEU QUARTO E TIRAR NOTAS BOAS, MAS PELAMORI EU TRAÇO O LIMITE EM SER BOM COM SUSIE! AQUELA CÓPIA NÃO VÊ QUE ELA É UMA **MENINA?!**



...E quem PoDeRia Fazer MEU CoRação paReCer TonTo? Só você, MINHA bela e DOCE SUSIE.



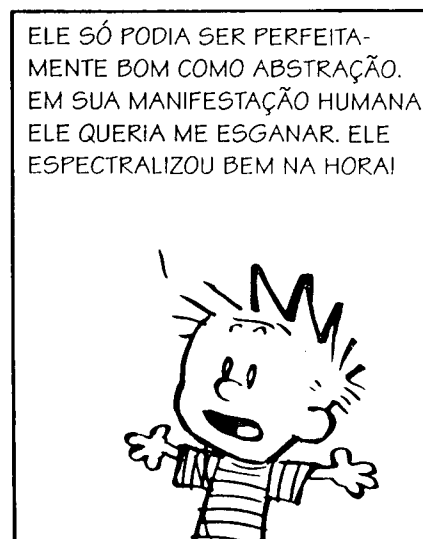
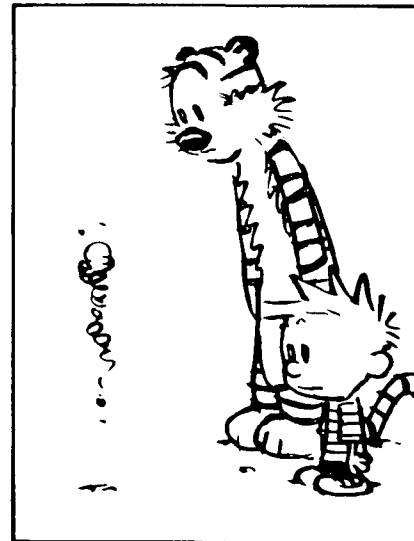
EU SOU O DITADOR VITALÍCIO DO CLUBE "ABAIXO AS MENINAS SEBOSAS"! A MINHA REPUTAÇÃO! MINHA HONRA! MEUS PRINCÍPIOS! TEMOS QUE DETÊ-LO!

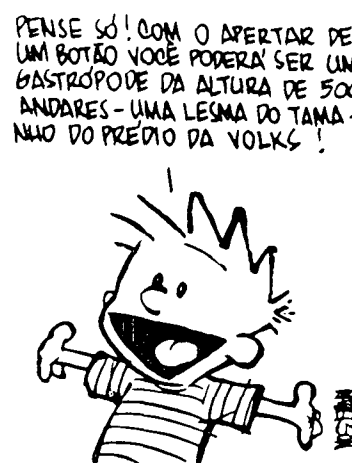
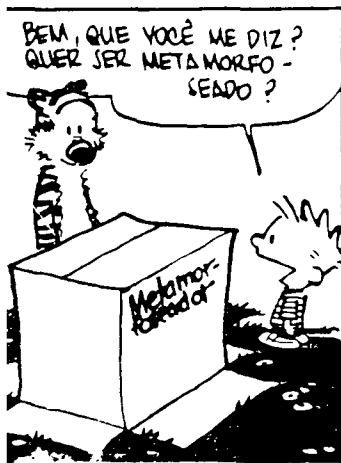
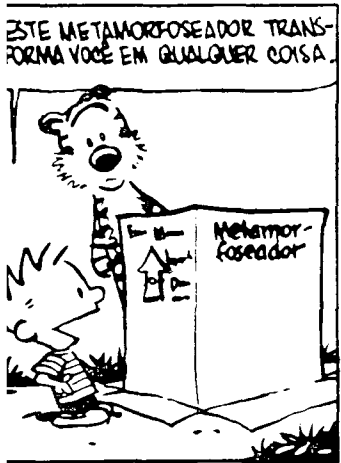
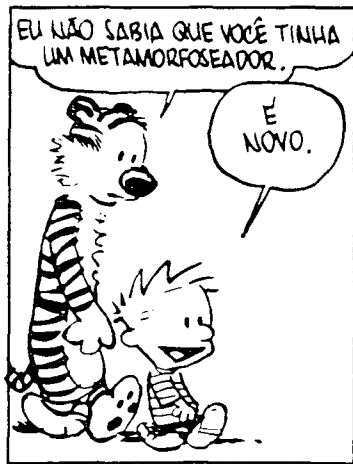


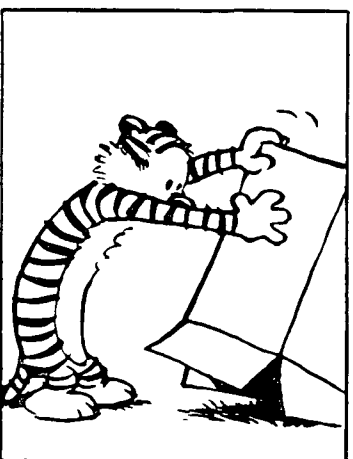
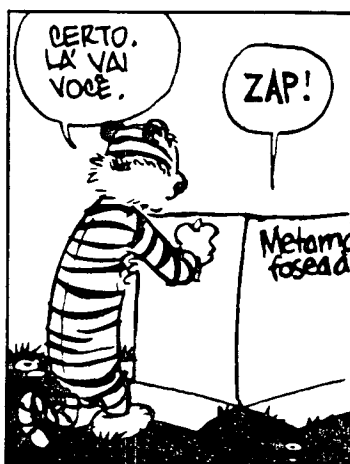


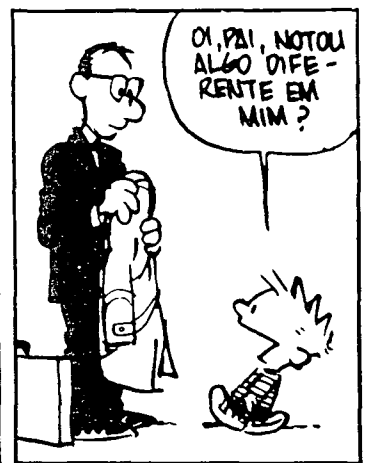


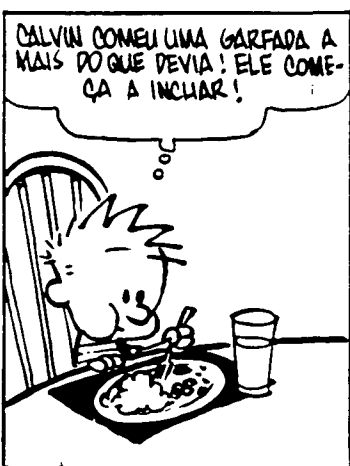
OOPSI EU TIVE UM PENSAMENTO MALIGNO!











O GOL PLAGIADO

“Jogador quer direito autoral sobre seus gols”, Esporte, 20, jan.2000

“Prezados senhores: dirigindo-me a Vs.Ss., refiro-me à notícia segundo a qual jogadores de futebol do Reino Unido, como Michael Owen e Ryan Giggs, querem receber autorais pela exibição de seus gols na mídia. Não tenho o status desses senhores – sou apenas um brasileiro que bate sua bolinha nos fins de semana – mas desejo fazer uma grave denúncia: um dos jogadores citados (oportunamente divulgarei o seu nome) simplesmente plagiou um gol feito por mim. Provas? Basta comparar os tapes dos referidos gols. No meu caso, trata-se de um trabalho amador – foi feito por meu filho, de dez anos – mas mesmo assim é bastante nítido. Vê-se que, como eu, o referido jogador estava num campo de futebol. Nos dois casos, a partida estava sendo disputada por times de 11 jogadores cada um. Nos dois casos havia uma bola, havia goleiros. Nos dois casos havia um juiz. No meu caso um juiz usando bermudões e chinelos – mas juiz, de qualquer maneira.

Isto, quanto aos aspectos gerais. Vamos agora aos detalhes. No vídeo do jogador inglês, mostrado no mundo inteiro, vê-se que ele pega a bola na grande área, domina-a, livra-se de um adversário e chuta no canto esquerdo, marcando, é forçoso admitir, um belo tento, um gol que faz jus aos direitos autorais. No meu vídeo – feito uma semana antes, é importante que se diga -, vê-se que eu pego a bola na grande área, que a domino, que livro-me de um adversário e que chuto forte no canto esquerdo, marcando um belo tento.

Conclusão: o jogador inglês me plagiou. Quero, portanto, metade do que ele receber a título de direitos autorais. Se não for atendido em minha reivindicação levarei a questão a juízo. Estou seguro de que ganharei. Além do vídeo, conto com uma testemunha: o meu filho. Ele viu o jogo do começo ao fim e pode depor a meu favor. É pena não ter mais testemunhas mas, infelizmente, ele foi o único espectador desse jogo. E irá comigo demandar justiça contra o plágio.”
(SCLIAR, 24/01/2000, p. 2).

BORGES, TAMBÉM FICÇÃO?

Buenos Aires – Jorge Luiz Borges, o polêmico escritor argentino, não existe e é apenas um produto de ficção criado por um grupo de intelectuais argentinos, entre eles Leopoldo Marechal (já falecido), Adolfo Bioy Casares e Manuel Mujica Lainez. E mais: o ator de origem italiana Aquiles Scatamacchia todo esse tempo representou o personagem de Borges. Pelo menos essa é a “revelação” divulgada agora por uma revista argentina, de tendência nacionalista e direitista, Cabildo, em seu número de julho.

Segundo a insólita “teoria”, o problema apareceu para os criadores de Borges quando as obras que lhe foram atribuídas começaram a tornar-se conhecidas nos centros literários internacionais. Os “conspiradores”, segundo a revista, teriam recorrido a “segredos maçônicos” para manter as aparências, com a ajuda do ator Scatamacchia – “um velho canastrão de segunda categoria”, observa a revista.

O engodo, afirma Cabildo, já seria de conhecimento de membros da Academia Sueca, encarregada de outorgar o Prêmio Nobel de Literatura, e é por esse motivo que o escritor argentino nunca conseguiu recebê-lo, apesar de ser uma espécie de eterno candidato. A revista compara, ainda, a “criação do falso Borges” ao surgimento de Frankenstein, o personagem de histórias de terror.

*Na verdade, Jorge Luis Borges, agora com 81 anos de idade, e cego há vinte e cinco, publicou seu primeiro livro em 1923 (*Fervor*), mas sua fama cresceu com as edições *A História Universal da Infâmia* em 1935, *Ficções* em 1944 e *Aleph* em 1949. Até 1955, ele foi diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires, onde se aposentou por ter perdido a visão. (BONVICINO, 1995, p. 49).*

Bibliografia.

- ALLEN, Woody. *Cuca fundida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. “Para uma história das formas da enunciação nas construções sintáticas”. In *Marxismo e filosofia da linguagem*, 2ª ed. . São Paulo: Hucitec, 1981.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BONVICINO, Régis. *Primeiro tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BORGES, Jorge Luís. “Do rigor na ciência”. In: BORGES, Jorge Luís. *História universal da infâmia*. Porto Alegre: Globo, 1975.
- _____. *Prólogos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- _____. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1972.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Martins Fontes, 1987.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- _____. *O Visconde partido ao meio*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CAMINHA, Pero Vaz . *A carta de Pero Vaz de Caminha: o descobrimento do Brasil*. Porto Alegre: L & PM, 1985.
- CAMPOS, Álvaro de. “Lisbon revisited” (1923). In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- CHOPRA, Deepak. “Uma nova realidade pela frente”. *Playboy*. São Paulo: Ed. Abril, dez.1999, p. 228.
- CORTÁZAR, Julio. “Continuidad de los parques”. In: CORTÁZAR, Julio. *Final del juego*, 17ª ed.. Buenos Aires: Sudamericana, 1974, p. 9-11.

- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Mexico, D.F. : Siglo XXI, 1969.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão e CASTRO, Gilberto (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.
- FARACO, Carlos Alberto e NEGRI, Lígia. “O falante: que bicho é esse, afinal?”. *Revista Letras*, nº. 49. Curitiba: UFPR, 1998.
- FEYERABEND, Paul K. *Contra el método*. Barcelona: Editorial Ariel, 1974.
- FIELD, Syd. *Os exercícios do roteirista*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *Os rios inumeráveis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/ data.
- JACKSON, Steve. *GURPS: Generic universe roleplaying sistem*. São Paulo: Devir, 1994.
- MAES, Hercílio. *A vida no planeta marte*. Rio de Janeiro: Editorial Bibliográfico do Brasil Ltda, 1960.
- O'BRIEN, Flann. *O terceiro tira*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- PIEL, Joseph Maria (Ed.). *A demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- RIBEIRO, Darcy. *A arte plumária dos Kaapor*. Rio de Janeiro: Seikel, 1957.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.
- SCLIAR, Moacyr. “O gol plagiado”. In: *Folha de S. Paulo*, Cotidiano, 24/01/2000, p. 2.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.
- _____. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *O rei Lear*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

- SILVA, Francisco Manoel e ESTRADA, Joaquim Osório Duque. *Hino Nacional do Brasil*. São Paulo: Irmãos Vitale, s/data.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: Ed. USP, 1974.
- _____. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens (1548-1555)*. Trad. P. Sussekind. Rio de Janeiro: Dantes, 1998. (1ª ed.)
- THEVET, André de. *Singularidades da França antártica*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1944.
- TORERO, José Roberto. *O chalaça*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- TORERO, José Roberto e PIMENTA, Marcus Aurelius. *Terra papagalli*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- TREVISAN, Dalton. *Em busca de Curitiba perdida*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- VERISSIMO, Luis Fernando. *Novas comédias da vida privada*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- _____. *Ed Mort*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- WATTERSON, Bill. *Os dez anos de Calvin e Haroldo*. São Paulo: Best News, 1995, vol 2.
- _____. *Algo babando embaixo da cama*. Campinas: Cedibra. 1988.
- _____. *Estranhos seres de outro planeta*. Campinas: Cedibra. 1990.
- WILHELM, Richard (tradução original). *I ching, o livro das mutações*. São Paulo: Pensamento, 1997.

Discografia

- JOBIM, Tom e MENDONÇA, Newton.: “Desafinado”. In: *Mestres da MPB - Tom Jobim*. São Paulo: Warner Bross Records, 1992.
- ROSA, Samuel e AMARAL, Chico. “Garota nacional”. In: *Garota nacional*. São Paulo: Sony Music, 1997.

Filmografia.

- A emissária. (Episódio)*. In: *Star Trek, a nova geração. Série*. Gene Roddenberry. Paramount Pictures, 1990. 30 min: vídeo.
- A licença (Episódio)*. In: *Star Trek, a série*. Gene Roddenberry. Paramount Pictures, 1978. 30 min: vídeo.
- À procura de Spock*. Gene Roddenberry. Paramount Pictures, 1984. 100 min.: 35 mm.
- Crime e pecados*. Woody Allen. Orion Pictures, 1991. 100 min.: 35 mm.
- FormiguinhaZ*. Eric Darnell e Tim Johnson. Dream Works Pictures, 1998. 82 min: 35 mm
- Missão impossível*. Brian Di Palma. Paramount Pictures, 1996. 109 min.: 35 mm..
- Perdidos no espaço*. Stephen Hopkins. Warner Brothers, 1998. 131 min.: 35 mm.