UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

MARIA CÉLIA MARTIRANI BERNARDI FANTIN

SUSTENTAÇÃO INSTÁVEL:
A INTERTEXTUALIDADE EM ALESSANDRO BARICCO
(versão revisada)

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

MARIA CÉLIA MARTIRANI BERNARDI FANTIN

SUSTENTAÇÃO INSTÁVEL:
A INTERTEXTUALIDADE EM ALESSANDRO BARICCO

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini.

São Paulo

2013

Ao Marcelo, interlocutor incansável de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini, pela disponibilidade, apoio e competência com que me orientou.

Ao Prof. Dr. Maurício Santana Dias, pela amizade sincera e pelos comentários imprescindíveis para a conclusão desta pesquisa.

À Profa. Dra. Vilma De Katinszky Barreto de Souza, pela generosidade e entusiasmo com que partilha o pão de sua infinita sabedoria.

Ao Luiz Mattos, pela solidariedade com que me ajudou a viabilizar este trabalho.

À minha filha Fernanda, pela ajuda, carinho, compreensão e incentivo constantes.

La verità è che si vedono e si sentono e si toccano tante cose... è come se ci portassimo dentro un vecchio narratore che per tutto il tempo continua a raccontare una storia mai finita e ricca di mille particolari. Lui racconta, non smette mai, e quella è la vita.

Alessandro Baricco. *Castelli di rabbia*. Milano: Rizzoli, 1999, p.116.

FANTIN, Maria Célia Martirani Bernardi. *Sustentação instável: a intertextualidade em Alessandro Baricco*. São Paulo, 2013. 238 f. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Esta tese busca fazer um levantamento das principais linhas de força na constituição das Poéticas que norteiam a trajetória do escritor italiano contemporâneo Alessandro Baricco, não só como ficcionista, mas também como ensaísta e intelectual, atilado com seu tempo. Constatamos que, a partir do *corpus* dos romances e ensaios que aqui escolhemos analisar, o autor privilegia a instabilidade do narrar e do ver, refletida, nitidamente, nos diversos diálogos intertextuais que leva a efeito. Daí por que a intertextualidade, enquanto um de seus procedimentos ficcionais – tal como concebida e transfigurada pelo autor – esteja intimamente relacionada a uma concepção de mundo que elege o afastamento das certezas, o elogio da oralidade e da narrativa (fontes inesgotáveis de vida), a multiplicidade de pontos de vista, a exaltação de tipos à margem dos sistemas, o heroísmo da derrota, a apologia da queda e da renúncia.

No intuito de demonstrar como isso se opera, nosso estudo se orienta, basicamente, a partir dos seguintes tópicos: a) a gênese da intertextualidade em Baricco; b) as relações intertextuais propriamente ditas e eventuais aproximações de leitura entre algumas de suas obras e as de outros autores com os quais dialoga (tais como Herman Melville, Joseph Conrad, Rainer Maria Rilke, José Saramago e Paul Auster); c) as tendências pós-modernas sobre as quais ele se debruça, sobretudo, em sua atuação ensaística.

Palavras-chave: Alessandro Baricco; intertextualidade; instabilidade; oralidade; narrador; diálogos intertextuais; Literatura Italiana; Pós-Modernidade.

FANTIN, Maria Célia Martirani Bernardi. *Sustentação instável: a intertextualidade em Alessandro Baricco*. São Paulo, 2013. 238 f. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

This thesis proposes a survey of the main forces determining the constitution of the Poetics that guide the trajectory of the contemporary Italian writer Alessandro Baricco, as a novelist, an essayist and a sagacious intellectual in our century. We note that, from the *corpus* of novels and essays chosen to analyze here, the author emphasizes the instability of narrating and perceiving, reflected clearly in the various intertextual dialogues that he creates. Therefore the intertextuality, as one of his fictional procedures conceived and transfigured by the author, is closely linked to a conception of the world that promotes the removal of certainties, the praise of orality and narrative (inexhaustible sources of life) the multiplicity of points of view, the exaltation of the marginalized characters, the heroism of defeat, the emphasis of the fall and the resignation.

In order to demonstrate how it works, our study guides are basically from the following topics: a) the genesis of intertextuality in Baricco b) the intertextual relations and possible approaches between some of his works as well as dialogues with other authors (such as Herman Melville, Joseph Conrad, Rainer Maria Rilke, José Saramago and Paul Auster), c) the post-modern tendency, emphasized mainly on his essays.

Keywords: Alessandro Baricco; intertextuality; instability; orality; narrator; intertextual dialogues; Italian Literature; Postmodernity.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. A Poética da Recusa: Baricco e Melville	
1.1. Novecentos e Bartleby.....	33
1.2. Bartleboom, Plasson e Bartleby.....	46
2. A Poética da Queda: Baricco e Conrad.....	66
3. A Beleza da Queda: Baricco e Rilke.....	84
4. A Poética dos Vencidos: Baricco e a História.....	108
5. A Poética do Olhar: Baricco e Saramago.....	131
6. A Poética da Desterritorialização: Baricco – Tennyson – Auster.....	154
7. A Poética do Horror: <i>Oceano Mar</i> e <i>Coração das Trevas</i>	166
8. A Poética da Oralidade: o narrador performático.....	179
Conclusão.....	213
Referências Bibliográficas.....	218
Apêndice.....	231

Introdução

Alessandro Baricco, nascido em Torino, em 1958, graduou-se em Filosofia, estudou piano no conservatório de música, trabalhou como copista e dedicou-se à crítica musical. Seus primeiros trabalhos editoriais no campo da crítica musical foram *Il genio in fuga* (1988) sobre Rossini e *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1993), que trata da relação entre música e modernidade. Começou a escrever sobre música no *La Repubblica* (jornal em que continua colaborando com diversos ensaios relativos à arte, música, teatro, cinema e cultura em geral) e, em seguida, como colunista de cultura no *La stampa*.

É um autor, cuja força criativa se traduz nas mais diversas formas de expressão artística. Ao lado da vasta produção de romances: *Castelli di rabbia* (1991), romance de estreia, que ganhou o Prêmio Campiello e o Prix Médécis étranger em 1995 – já publicado na França, Alemanha, Holanda, Dinamarca, Noruega e Portugal, *Oceano mare* (1993), *Seta* (1996), *City* (1999), *Senza sangue* (2002), *Questa storia* (2005), *Emmaus* (2009), *Mr. Gwyn* (2011), *Tre volte all'alba* (2012), publicou vários ensaios, entre os quais se destacam: *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà* (2002), que aborda a problemática da globalização e *I barbari: saggio sulla mutazione* (2008), que busca analisar a nova geografia que vem se configurando nestes tempos pós-modernos, além do último, *Herman Melville. Tre scene da Moby Dick* (2009), em que se dedica à uma releitura do romance homônimo de Herman Melville. Também escreveu para teatro: *Novecento* (1994) e *Omero, Iliade* (2004), *Partita spagnola* (2003) e como diretor cinematográfico produziu *Lezione 21* (2008), um filme que ele mesmo teria definido como: “um animale strambo, um film sulla Nona di Beethoven e la vecchiaia, un'opera figlia del teatro e dei miei 50 anni, nutriti da vecchia televisione e Carosello”¹.

Há, ainda, a lembrar, as antologias *Barnum. Cronache dal Grande Show* (1995) e *Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show* (1998), e o livro escrito com Roberto

¹ “um animal esquisito, um filme sobre a Nona de Beethoven e a velhice, uma obra filha do teatro e dos meus 50 anos, nutridos pela velha televisão e Carrossel”. (trad. nossa)

Tarasco e Gabriele Vacis: *Balene e sogni* (2003), que busca resumir, um pouco, da interessante experiência do projeto *Totem*.

Baricco, também, criou um programa para a televisão italiana, junto à jornalista Giovanna Zucconi, *Pickwick, del leggere e dello scrivere* (1994), voltado à literatura e a escola de narrativa *Holden*, em Torino, onde são ministrados cursos de técnicas narrativas para roteiros, jornalismo, videogames, novelas e contos. Esta escola foi fundada por ele e um grupo de amigos e o nome é uma homenagem ao personagem de J.D.Salinger, Holden Caulfield. Leciona até hoje na Holden, embora viva em Roma.

As primeiras investigações às quais me dediquei em minha dissertação de mestrado: *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*² (defendida nesta instituição, F.F.L.C.H. – USP, em agosto de 2008) visaram, sobretudo, enfocar aspectos de alguns dos procedimentos narrativos que pareceram relevantes na obra ficcional do famoso autor italiano contemporâneo. Os eixos ao redor dos quais minha pesquisa se pautou, em resumo, apontavam a duas questões básicas: a) a partir da constatação do problema da crescente desumanização da sociedade contemporânea, o conceito de narrar, em Baricco, assume a força da narrativa como possível resistência à alienação, ao emudecimento e à cegueira generalizada que, cada vez mais, assolam estes nossos tempos. A avalanche de informações e o bombardeio de imagens faz com que tenhamos acesso ao mundo – de uma forma como, talvez, nunca tenhamos até aqui experimentado – e, no entanto, permaneçamos emudecidos (pois a troca de experiências reais acabou sendo substituída por comportamentos e relacionamentos virtuais) e vendo tudo, sem ver o essencial³, já que o excesso de luz e a *overdose* de informações de todo tipo acabaram levando, inevitavelmente, a um desgaste da imagem e do que está ao alcance do olhar, que tem como dois de seus melhores tradutores literários, atualmente, por exemplo, José

² Além de ter sido publicada no banco de teses da biblioteca digital da USP: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-12112009-145928>, minha dissertação foi publicada também, em livro impresso, traduzida para o inglês, com o título *The art of narrative in Alessandro Baricco: in search of the old storytellers that lives inside each of us*, Deutschland: VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG, 2010. ISBN: 978-3-639-26023-6.

³ A esse respeito, Elias Canetti, no brilhante ensaio *O ofício do poeta* (Discurso proferido em Munique, em 1976) afirma que vivemos num mundo – “que poderia se caracterizar como o mais cego de todos os mundos”, já que a especialização e a produtividade fazem com que os homens empreguem toda energia a fim de alcançar os ápices da competitividade, da meta suprema de produção.

Saramago, na obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e Alessandro Baricco em *Oceano mar* (1997), em que uma possível chave de análise se volta às perspectivas fenomenológicas de uma verdadeira “pedagogia do olhar” – conforme analisaremos em capítulo oportuno; b) diante do problema evidenciado, o autor, por meio de certas estratégias narrativas, oferece ao leitor um amplo mosaico de histórias, em que a relativização do ato de narrar está intimamente associada à necessidade de relativização do ato de ver. Para tanto, explora, ao máximo, a potencialidade dialógica e polifônica de diversas vozes narrativas, a fim de enfraquecer a onipotência de um único narrador⁴, que implicaria em uma consciência detentora da verdade, que concebe o mundo como organismo harmônico e coeso e não caótico e fragmentado, como, de fato, este se revela na contemporaneidade.

Demonstrou-se que, diante do emudecimento do homem que volta do pós-guerra (pois é impossível narrar o horror) e da cegueira metafórica, que se refere a um atrofiamento da percepção e dos sentidos, Baricco propõe uma reinvenção do narrador em tempos pós-modernos e a reeducação do olhar a quem já desaprendeu a ver. Em síntese, quando busca trazer à tona “o narrador que habita em cada um de nós”⁵,

⁴ É interessante verificar que, mesmo nas obras ou trechos de romances em que o narrador em terceira pessoa surge, o autor usa de expedientes, que lhe atenuam a força centralizadora, em geral, concentrada no discurso dos que “detém a verdade” e que poderiam, por assim dizer, estar mais “habilitados” a narrar. Vejamos, por exemplo, que o narrador, em *Novecentos*, é o amigo anônimo (um músico trompetista) do famoso personagem, que se encarrega de contar a história daquele que, nascendo no navio e tornando-se um brilhante pianista, escolhe viver toda sua vida, confinado “da proa à popa”, jamais conhecendo o mundo para além daqueles limites. Teríamos completamente outro tipo de abordagem e de concentração de poder do narrar, caso, por exemplo, *Novecentos* contasse a própria história, em primeira pessoa.

Fazendo uso de tal procedimento e trabalhando os modos do narrar, por meio da sutil ambiguidade do discurso do narrador (pouco confiável e que a todo momento põe em xeque a questão da verossimilhança - dos possíveis e inevitáveis questionamentos acerca da “existência ou não” de *Novecentos*, que nos remete a um universo simbólico, alegórico, fabulesco do “era uma vez...”), a estrutura narrativa visa investir, basicamente, no que Coleridge denominou “suspension of disbelief” – que reside na base do pacto ficcional (e que Italo Calvino esclareceu, magistralmente, em “I livelli della realtà in letteratura” In: *Una pietra sopra*, Milano: Mondadori, 2002, p.374), estabelecido entre o narrador e o leitor - pois o que importa é concentrar tudo na matéria-prima história (transfiguração da vida), que passa a acontecer, no exato momento em que alguém passa a contá-la, já que como *Novecentos* dizia ao narrador: “Você não está verdadeiramente frito, enquanto tiver de reserva uma boa história e alguém para contá-la”. Ele tinha uma... boa história. Ele *era* a sua boa história. Pensando bem, meio doida, mas bonita...”(BARICCO, 2000, p.16)

⁵ Essa expressão, que deu origem ao título de minha dissertação, é uma das mais importantes chaves de compreensão da arte de narrar em Baricco e surge como decorrência do que se verifica no seguinte trecho de *Mundos de vidro*: “A verdade é que vemos, ouvimos e tocamos tantas coisas... é como se tivéssemos dentro de nós um velho narrador, que durante todo o tempo continua a contar-nos uma história

também visa proporcionar a oportunidade de um alargamento da visão, criando vários personagens que veem aquilo que os demais não conseguem.

Nesse sentido, procuramos provar que, em sua tessitura ficcional, há, como uma das linhas mestras a alinhar o grande bordado, a correspondência entre a multiplicidade de vozes, a variação constante de pontos de vista e as infinitas possibilidades do olhar, pois em seu universo, parece ser fundamental relativizar a ordem das coisas, fazer ouvir o que teve que calar, fazer ver o que passou despercebido, acordar as mentes do sono letárgico e entorpecido a que a anestesia (em contraposição à *aisthesis/estesis*), imposta pelo aparato ideológico da alienação e do discurso eminentemente utilitário, submeteu.

Se buscarmos situar a vasta obra de Alessandro Baricco no panorama da literatura italiana, com certeza, haveremos de notar que se trata de um autor, praticamente, inclassificável. Com efeito, seguindo as orientações que nos dá a respeito o professor Sergio Sabbatini (2001), poder-se-ia afirmar que no final dos anos setenta, a literatura italiana conheceu o assim denominado “período de refluxo”, uma vez que os ideais de transformação social e revolução se atenuaram e o que voltou à luz, com toda a força, foi o imenso desejo de narrar, de escrever o romance “bem escrito”. Essa fase sinaliza a tendência de toda a sociedade italiana da época de um lento retorno em direção ao privado, ao pessoal e uma rejeição às ideologias que acabaram conduzindo a Itália, entre outras coisas, à tragédia do terrorismo. A propósito, o escritor Pier Vittorio Tondelli, nascido em 1955 (praticamente da mesma geração de Baricco), dirá, por exemplo, repensando os anos 70, que só de ouvir a palavra “comunismo”, quando era jovem, isso “lhe dava dor de barriga”. Em resumo, naquele período, toda a sociedade italiana ansiava por uma reviravolta, após um decênio traumático.

Dois romances fundamentais, muito representativos desse período de radical mudança, são, com efeito, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Italo Calvino, publicado em 1979 e, principalmente, *Il nome dessa rosa* de Umberto Eco, publicado em 1980. Sabbatini afirma que, se até então, o interesse por literatura por parte do público italiano era preenchido, sobretudo, por traduções de literatura europeia e latino-

rica de mil detalhes, que nunca se acaba. Ele conta, não pára nunca, e aquela é a vida. [...] Alguns chamam de anjo o narrador que têm dentro de si e que lhes conta a vida...” (BARICCO, op.cit., 1999, p. 106)

americana, daquele momento em diante, os editores italianos começam a investir em produtos nacionais. Apenas a título ilustrativo, romances como *Porci con le ali*, de Lidia Ravera e Marco Lombardi Radice, *Dissolutio H.G.*, de Morselli (publicado depois do suicídio do autor), *La storia* de Elsa Morante, o romance *Monstre Horcynus Orca* de D'Arrigo são todos publicados ao longo da década de setenta.

Como primeiros representantes dessa nova geração de escritores, nascida no pós-guerra, são marcantes os nomes de Pier Vittorio Tondelli, que publica *Altri libertini* (1980) e Andrea de Carlo com *Treno di panna* (1981). O livro de De Carlo, publicado pela Einaudi, com apresentação de Italo Calvino, enquadra-se naquela tendência, assim chamada, “minimalista”, que se fará presente, sobretudo, a partir da metade dos anos 80, extremamente influenciada pela nova narrativa norte-americana, por autores tais como Jay McInerney, David Leavitt ou Bret Easton Ellis. Também nos romances de Tondelli (aluno de Gianni Celati), será possível perceber alguns ecos da típica rebelião juvenil dos anos 70 e a nítida influência de escritores como Hubert Selby Jr., Jack Kerouac, mas também da escritura do italiano Alberto Arbasino, apenas para citar alguns.

Como não poderia deixar de ser, percebemos também alguns traços desse mesmo influxo norte-americano nas obras de Baricco. Não por acaso, um dos autores elogiados por nosso escritor é, exatamente Hubert Selby Jr., a quem ele dedica a leitura de um excerto, num dos programas de *Totem*, além de um interessante ensaio: *Un grido in cerca di una bocca*, analisando *Ultima fermata a Brooklyn* em *Barnum. Cronache dal Grande Show* (2004, p.36). Além disso, também apresenta, nessa mesma coletânea de resenhas, uma análise do filme de Oliver Stone, *Natural Born Killers*, intitulada *Quegli otto minuti di Natural Born killers* (2004, p.132).

Mas, paralelamente às influências de tal ordem, parece-nos necessário ainda fazer menção a um dos autores italianos contemporâneos a quem Baricco se dedica no artigo *Benni legge Gadda* (2004, p.186), exaltando principalmente o traço performático do primeiro. Melhor dizendo, o que parece ser um dos principais motivos de admiração de Baricco por Benni está exatamente na exímia capacidade do autor bolonhês de ler um texto literário, “fazendo-o acontecer” no momento em que o lê. Devido a um dos traços mais recorrentes em toda a Poética do autor turinês – qual seja o da busca da Oralidade – pretendemos retomar um parágrafo do texto mencionado (respectivamente, no 8º capítulo deste estudo: “A Poética da Oralidade: o narrador performático”), a fim de

esclarecer, detalhadamente, em que medida Baricco se impressiona com a leitura empreitada por Stefano Benni e quais as consequências disso para a definição da trajetória ficcional de nosso autor.

Ainda conforme ensina Sabbatini, a literatura italiana passa a se reafirmar, especialmente, a partir da feira do livro de Frankfurt de 1985, com livros e novos escritores, arrolados sob a etiqueta do *made in Italy*. Os principais nomes, que vão se afirmando, desde então, já rotulados como pós-modernos são: Benni, Busi, Celati, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi, Tondelli. E, mesmo que nesse rol, ele não tenha mencionado o nome de Baricco, talvez pudéssemos acenar com tal possibilidade de inserção, guardando todas as devidas distâncias, reiterando que – conforme verificaremos, ao longo das páginas desta pesquisa – o lugar que Alessandro Baricco assume, dentro do complexo *corpus* da narrativa italiana contemporânea, merece ser visto singularmente, como um caso à parte, sem ser submetido a enquadramentos de qualquer espécie.

Uma antologia de novos escritores, intitulada *Italiana*, publicada em 1991, faz lembrar a famosa *Americana* de 1942, na qual Vittorini apresentava ao leitor italiano daqueles anos toda uma série de escritores americanos.

São palavras do famoso professor:

A crítica tradicional dá um passo à frente em relação a essas novas gerações de escritores. Os novos escritores sentem, sobretudo, a falta de uma crítica contemporânea a eles; se ressentem da existência de uma crítica que, com eles, dividida a mesma visão de mundo e de escrita. Com efeito, os críticos das gerações passadas são os interlocutores dos novos escritores dos anos 80. Alguns deles, que já faziam parte do grupo 63, louvam os novos narradores, como por exemplo, Umberto Eco e Renato Barilli; outros, ao contrário, como Fofi, Ferroni e Guglielmi taxam muitos desses escritores de maneiristas, superficiais, sem interesse manifesto pelas questões sociais, voltados ao sucesso dos best-sellers. Há ainda algumas tentativas de reagrupamento. Em 1991 anuncia-se a criação de um Grupo denominado 93, que reúne, entre seus membros, alguns velhos expoentes do Grupo 63, como Sanguinetti e jovens escritores e poetas. Em 1990, a Revista *Panta* é fundada por Tondelli, Alain Elkann e Elisabetta Rasy, que tem como subtítulo *I nuovi narratori*, cujo escopo é o de tratar da nova literatura. Tondelli assinala como fio a unir esses diversos jovens narradores, sobretudo, sua vontade de narrar, mas não de criar escolas ou movimentos (SABBATINI, 2001, p.17, trad. nossa).

Com efeito, conforme procuraremos demonstrar, especialmente nos capítulos finais deste estudo (capítulo 8), Baricco não será bem recebido por essa crítica tradicional e em nosso entendimento, faz-se necessário elucidar essa delicada questão.

Ainda se tentarmos delinear as características da literatura italiana dos anos 90, perceberemos como traços dominantes o predomínio da necessidade de narrar, de contar histórias. Cada vez mais, além disso, nota-se, nessas novas gerações de narradores, os influxos de outras formas de arte, dos *media*, como a música pop, o cinema, a televisão, as histórias em quadrinhos (em especial os *manga* japoneses), a nova literatura norte-americana. Todos estes traços também estão presentes no autor que, aqui, pretendemos analisar.

Em síntese, segundo Sabbatini (que retoma Lene Waage Pettersen, a partir de um estudo de 1999) poder-se-iam elencar algumas correntes principais, quanto ao que concerne a literatura italiana destes últimos anos:

- a) A crônica geracional. Levada adiante pelas gerações mais jovens, inspira-se, sobretudo, em Celati (anos 70) e em Tondelli. Podem ser considerados como uma espécie de escritores de romance de formação de fim de milênio. Utilizam uma linguagem expressionista, caracterizada de jargões particulares, próprios do linguajar juvenil, influenciados pela música, pela televisão, pelo cinema e pelo mundo da publicidade (“scuola rock”, “cannibali”).
- b) O romance histórico ou documental. Seguindo a tradição de Sciascia, ficção e documentação histórica passa a ser integradas no mesmo texto. Representantes desse filão, autores como Vassalli e alguns escritos de Claudio Magris. Haveria ainda a lembrar Dacia Maraini com *La lunga vita di Mariana Ucrìa*.
- c) A paródia ou o pastiche. A forma típica da literatura pós-moderna. Se una notte d’inverno um viaggiatore é o exemplo mais famoso. Nos anos 80, faz-se necessário recordar os nomes de Tabucchi e Benni, com suas histórias que se situam entre a “fantaciência” e a “fantapolítica”.
- d) A reflexão filosófica. Nesse caso, a forma do romance é abandonada. Trata-se, frequentemente, de autobiografias, breves narrações em que o escritor se deixa levar por considerações filosóficas. Um bom exemplo é a produção dos anos 80 de Gianni Celati (*Narratori delle pianure, Verso la foce*) (PETTERSEN apud SABBATTINI, 2001, p.19-20).

Ainda que possamos detectar características consoantes às acima apontadas, como pertinentes à literatura que se faz hoje na Itália, em nosso autor, o que pretendemos demonstrar, ao longo das próximas páginas, é que Alessandro Baricco escapa a qualquer classificação, visto tratar-se de um ficcionista *sui-generis*.

Diante disso, no presente estudo, proponho-me a seguir adiante com as reflexões que já vinha desenvolvendo anteriormente, pois percebi que a relevância desse autor italiano, cujo nome está entre os mais lidos e traduzidos da contemporaneidade, vai além do que minhas primeiras impressões pudessem supor.

Assim, o próximo passo do que pretendo desenvolver, agora, direcionar-se-á a um levantamento das principais linhas de força que possam ser determinantes na constituição de uma verdadeira poética de sua trajetória, não só como ficcionista, mas também como ensaísta e intelectual, antenado com seu tempo.

Além do que já havia analisado, *a priori*, como índices dos procedimentos narrativos do autor, que se voltavam à revitalização da arte de contar histórias (se o narrador morreu, conforme postula Benjamin, é preciso reinventá-lo), recuperando a força do narrar espontâneo, com ênfase às teorias da oralidade, Baricco também lança luz sobre a perspectiva fenomenológica da apreensão da realidade, investindo numa outra premissa básica: a de que é preciso reaprender a ver. Para tanto e apelando a um recurso, cada vez mais recorrente, nos estudos literários atuais, ele faz amplo uso da intertextualidade.

Nutrindo-me, sobretudo, dos conceitos apresentados em: *A intertextualidade* de Tiphaine Samoyault⁶, gostaria de lembrar, num primeiro momento, da lição inaugural em que Julia Kristeva definiu o termo, a partir da análise e difusão da obra de Mikhail Bakhtin na França, qual seja, em síntese, a de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA apud: SAMOYAUULT, op.cit., 2008, p.16)

Continuando no aprofundamento das teorias que buscam dar conta da questão, percebi que, para compreender as relações intertextuais que algumas obras de

⁶ O estudo de Tiphaine Samoyault, traduzido por Sandra Nitrini e editado em S. Paulo pela Hucitec, em 2008, apresenta uma síntese das propostas teóricas sobre a intertextualidade, sublinha suas variantes e reflete sobre a “memória da literatura”, sendo referência fundamental a quem deseje se debruçar sobre o tema.

processo histórico se dá em termos de projeto a cumprir – são totalmente revertidas. Importa observar que há, também, uma nítida coerência, seguindo essa linha de raciocínio, entre o ficcionista e o ensaísta que, em boa medida, parecem andar lado a lado. Isso se observa, especialmente, em *Barnum* (2004) e *Barnum 2* (1999), *Balene e sogni* (2003) e em sua produção ensaística mais recente, de 2008: *I barbari: saggio sulla mutazione*.

Embora se possa constatar que esse tipo de recorrência não seja exclusiva ao autor turinês, perpassando grande parte das representações artísticas de todo o gênero, sobretudo, a partir das rupturas inerentes às vanguardas européias de fins de século XIX e início do século XX, marcando a modernidade e também a pós-modernidade, cumpre notar que, em Baricco, os recursos procedimentais de que lança mão (anunciados previamente) se exacerbam, atingem o exagero, assumindo, às vezes, a nível formal, a tonalidade das cantilenas circulares, cujo ritmo é marcado pelo uso (ora um tanto quanto enfadonho) do refrão⁸. As lides do narrar, por isso, são fragmentadas; as múltiplas vozes que compõem a partitura são dissonantes (para recuperar traços da oralidade, há, por exemplo, em *Mundos de vidro*, o elogio aos rumores, interrupções, reticências e desvios da norma culta nos diferentes pontos de vista que ali vão se apresentando, colhidos como se tivessem sido flagrados no calor da hora em que tudo acontece, atualizando a força movediça e instável das narrativas orais, como uma das manifestações mais vivas da fala de registro popular, com o enaltecimento de seu lado inacabado e imperfeito, frente ao discurso formal centrado na retórica dos que, com a linearidade apolínea do narrar, muitas vezes, usam da linguagem para submeter e manipular).

Em relação a essa “Poética da Oralidade: o narrador performático” (tema de nosso 8º capítulo), como forte eixo de análise estilística, que se manifesta em boa parte da obra do autor, pretendemos abordar os modos performáticos pelos quais essa estrutura narrativa vai se configurando, revelando muito do que o estudioso suíço-canadense, especialista nas “poéticas do oral”, Paul Zumthor (sobretudo, em *Performance, recepção, leitura*, de 2007) esclarece sobre o conceito de *performance*.

⁸ Procurei demonstrar – em minha dissertação – como isso ocorre, por exemplo, em *Mundos de vidro*, em que a mesma sequência de idéias é repetida, ao início de um novo capítulo, como se o narrador – calcado na “imperfeição” característica às narrativas orais, que, muitas vezes, repetem exaustivamente o *plot* inicial da história, necessitasse desse recurso fático, dessa reiteração à la “Era uma vez...” O mesmo tipo de procedimento é, facilmente, verificável, por exemplo, em *Seda* e também em *Oceano mar* (tema que desenvolveremos oportunamente).

Além disso, o apelo recorrente ao procedimento do *mise en abyme*⁹, na arte de narrar, em Alessandro Baricco, em que uma história se encaixa em outra, que, por sua vez, abre-se à outra, somado à insistência da problemática do olhar (*Novecentos, Oceano mar, Esta história*) vão compondo um universo poético, que obtém como efeito relevante a permanência na história que ali se conta, sem a menor intenção de precipitar seu fim¹⁰. Por meio desses recursos, o autor consegue fazer com que nos percamos, ludicamente, em seu labirinto e que fiquemos tão distraídos com o embalo das infinitas redes de histórias que se abrem em leque, dentro da narrativa principal, que, de fato, é praticamente impossível recuperar o que ali se conta organicamente.

De modo análogo, a fragmentação do narrar e os procedimentos de que faz uso em *Oceano mar*, por exemplo, lançam-nos, ora na marola reconfortante do colo das ondas, ora na voragem vertiginosa de ondas gigantes que nos sugam, tragicamente, para o ventre do mar, onde estaremos diante do horror.

Focando, em síntese, o que passou a ser o cerne de minhas indagações, poderia afirmar que um dos aspectos mais relevantes desta pesquisa se direcionou à seguinte hipótese: a de que essa instabilidade do narrar e do ver, perfeitamente constatável, nos romances analisados previamente, estendiam-se, também, para o campo dos diálogos intertextuais, que Baricco instaura e aperfeiçoa. Em outras palavras, o que estaria por trás das escolhas intertextuais do autor, para além da admiração pelas obras e pelos autores que elege (ora em epígrafes, ora de forma subliminar ou de modo explícito) relaciona-se, intimamente, com uma concepção de mundo que busca, no limite, o afastamento das certezas, o elogio da oralidade e da narrativa como fontes inesgotáveis

⁹ *Mise en abyme* é aqui entendido como um termo em francês que significa "cair no abismo", usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. A *Mise en abyme* pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura.

Na pintura, um exemplo seriam os quadros que possuem dentro de si uma cópia menor do próprio quadro. No cinema, quando as personagens acordam de um sonho quando ainda estão sonhando, estão vivendo a *mise en abyme*. Na literatura, a *mise en abyme* aparece quando as narrativas aparecerem encaixadas – o livro *As mil e uma noites* é o melhor exemplo. Shakespeare e Edgar Allan Poe fizeram uso desse recurso. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme.

¹⁰ Pretendo aprofundar este procedimento de que lança mão Baricco, especialmente fundamentada no que ensina Italo Calvino, quando trata da leveza e da permanência, como traços importantes dos modos de narrar, em *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 1997, p.15-41).

de vida, a multiplicidade de pontos de vista, a simpatia pelos aliados do sistema, o heroísmo da derrota, a apologia da queda e da renúncia.

Tentando estabelecer os eixos principais que compõem a poética do autor, pretendo dividir este estudo em três linhas mestras: a) a gênese da intertextualidade em Baricco; b) as relações intertextuais propriamente ditas e eventuais aproximações de leitura entre algumas obras de Baricco e as de outros autores contemporâneos (como José Saramago e Paul Auster, por exemplo); c) algumas tendências pós-modernas do autor, refletidas especialmente em sua atuação ensaística.

Meu enfoque pretende contemplar, basicamente, as obras: *Novecentos: um monólogo* (2000), *Oceano mar* (1997), *Mundos de vidro* (1999), *Esta história* (2007) e o ensaio *I barbari: saggio sulla mutazione* (2006), além de fazer, vez por outra, referência às demais obras e produções do autor. Sempre que possível, buscarei fazer uso das boas traduções das respectivas obras analisadas (e efetuando traduções livres, quando necessário), mas particularmente, no 3º capítulo: “A Beleza da Queda”, em que observo a intertextualidade entre Baricco e Rilke, achei por bem manter algumas citações no original, extraídas de *Castelli di rabbia* (1999), pois percebi que, para demonstrar alguns dos procedimentos narrativos estilísticos de que o autor lança mão (e que estão intimamente relacionados à sua poética da oralidade e da performance), haveria nítida perda de eficácia, em sua respectiva versão para o Português (como se perceberá, em momento oportuno).

Devido às indagações anunciadas anteriormente, procurarei verificar como se configura a gênese da intertextualidade em Baricco, a fim de tentar elucidar as implicações do diálogo que ele estabelece, respectivamente, com os autores aos quais já fizemos menção.

Os traços intertextuais implícitos - fundamentados tanto no “dialogismo” e na “polifonia” (o texto faz ouvir várias vozes não explícitas) em termos bakhtinianos, como também na noção de “transposição”, reiterada por Ph. Sollers (“todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade”), além da diferenciação entre “intertextualidade e hipertextualidade” (o texto se refere explicitamente a textos anteriores), proposta por Genette, sem deixar de lado a contribuição de A. Compagnon que percebe “o trabalho da escritura como o da reescritura” - seriam insuficientes, para

que se alcançasse uma compreensão mais ampla do perfil literário de nosso autor¹¹. Daí porque, tomando por base os ensinamentos de Samoyault, percebi que seria preciso ampliar o conceito de intertextualidade em Baricco como o que se volta, sobretudo, à noção do que se convencionou chamar de “memória da literatura”, justamente porque, por esse viés, é possível filiá-lo à uma abordagem hermenêutica, entendida enquanto teoria geral da interpretação. Retomando as palavras da estudiosa:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYAUULT, 2008, p.47)

À relativização do narrar, à relativização do ver, soma-se a relativização do conceito de verdade. Nesse momento, convém retomar alguns princípios da Hermenêutica, concebida, aqui, como uma teoria geral da interpretação, nos termos propostos por Gianni Vattimo, que, com seu aguçado raciocínio, ilumina algumas dessas nossas inquietações.

Com efeito, na obra *Oltre l'interpretazione*, o filósofo italiano, seguindo as lições de Gadamer, em *Verdade e método*, esclarece em que momento, a hermenêutica passou a ser vista como uma teoria geral da interpretação, coincidente com toda experiência humana do mundo. Sob essa perspectiva, não existiria nenhuma experiência de verdade, a não ser como ato interpretativo (GADAMER apud VATTIMO, 2002, p.6,7,11). Continuando nessa linha de análise, Vattimo vai além, percebendo que o conceito nietzscheano niilista da morte de Deus acabaria por levar à ideia radical de que, a partir do que ensinou o filósofo alemão, não há mais espaço para uma concepção profunda de

¹¹ Todos esses autores foram devidamente citados e retomados por SAMOYAUULT (2008), na obra à qual já nos referimos anteriormente, sobretudo na *Introdução* (p.9-13) e no 1º capítulo: *Uma noção instável* (p.13-43).

verdade. Desde então, só há lugar para o jogo das interpretações, para a fabulação do mundo. (VATTIMO, op.cit., 2002).

Ao lançar mão de procedimentos narrativos que investem no simbólico, no fabular e no alegórico como formas de representação do real (na linha diametralmente oposta a qualquer modo realista do narrar, em que as lentes de aproximação do real buscam a objetividade, às vezes, obsessiva da fidedignidade aos “fatos” e à “verdade”), Baricco já nos conduz a uma das balizas que o norteiam, qual seja a de crer que nem sempre “a verdade tal como está posta” é a melhor bússola para orientar o navio que viaja pelas águas da transfiguração literária, assim como a História Oficial precisa ser revista, pois ela nada mais é do que “uma ilusão de ótica”¹². Filiando-se à tendência dos que se desgarraram do cais, aparentemente seguro, do realismo ou do hiper-realismo, investe na fabulação e na alegoria como formas eminentemente lúdicas de resgatar o estético.¹³

Tudo isso volta a nutrir a premissa básica da “memória da literatura” (em que me apoio), em que a intertextualidade, tal como a emprega Alessandro Baricco, indissociável da perspectiva hermenêutica, que se abre ao mundo como fabulação e relativização da verdade (assim como a de narrar e a de ver), precede, dá o tom das modalidades concretas de sua inscrição.

No diálogo, tanto com Melville, quanto com Conrad, por exemplo, a tônica dominante das representações do mar é mais do que evidente. É possível, de saída, perceber aproximações entre a postura de Ishmael de *MobyDick* (2008), bem como ecos da voz do próprio Joseph Conrad quando afirma em *O espelho do mar*: “[...] Além da linha do horizonte marítimo, o mundo para mim não existia, tão certo como ele não existe para os místicos que se refugiam nos cumes de altas montanhas” (CONRAD, 1999, p.16).

Os dois dialogam, ainda, cada qual a seu modo, por exemplo, com *Novecentos* (2000), o protagonista do monólogo homônimo, que nasce em um navio, lá dentro se torna um exímio pianista e, sem nunca sair daquele espaço confinado, da proa à popa,

¹² “A História é uma ilusão de ótica” é o que afirma Elisaveta, uma das personagens do romance *Esta história*. Trad: Roberta Barni, São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 177, que analisaremos no 4º capítulo do presente estudo: “A Poética dos Vencidos”.

¹³ Tratei detalhadamente da questão em minha dissertação de mestrado *A arte de narrar em Alessandro Baricco*.

descobre em si a potencialidade criativa de sua arte como forma de libertação. Seu universo particular – qual ventre gigante – é o mar (BARICCO, op.cit., 2000).

Assim também, em *Oceano mar*, os grandes desafios pelos quais a tripulação da fragata *Alliance*, que virá a naufragar, tem que enfrentar, sobretudo no segundo livro, intitulado *Ventre do mar*, remetem à máxima conradiana afirmada pelo personagem *Stein* de *Lord Jim*: “Nascer é como cair no mar” e não há nada que nos possa sustentar¹⁴.

Mas para além das marcas intertextuais explícitas, o que pretendemos elucidar são as interpretações a que elas conduzem, numa perspectiva que tangencia a concepção de mundo e - por que não? - a identidade literária do autor Alessandro Baricco.

Percebemos, então, que a noção de esfacelamento da integridade do cosmo, em que o homem moderno, dividido ao meio, perde as referências coincide com a da dessacralização do artista. Com efeito, a noção áulica da visão romântica do poeta, que recebia o fogo prometeico da inspiração divina, é substituída pela do artista que deixa cair o halo, abrindo mão de sua condição privilegiada e descobrindo poesia nos lugares mais apoéticos¹⁵, em toda e qualquer circunstância. É dessa mesma ordem o que parece ser uma das forças da poética de nosso autor, que se consubstancia num verdadeiro elogio da recusa, da imperfeição e da queda. Daí porque o mar remeta, sempre, de modo recorrente, às representações em que é associado à vida e seus embates.

O que mais importa no horizonte marítimo é o que ele esconde, não o que revela (é a “voz do mar” – tão perseguida por *Novecentos*), é a vertigem da queda, à qual, guardando as devidas peculiaridades e diferenças, também se alinha Rilke. De fato, como já havia constatado em um dos capítulos de minha dissertação, a escolha de toda uma estrofe das *Elegias de Duíno* como epígrafe, distribuída ao longo das sete partes do livro de Baricco, abre ao percurso narrativo do romance, retomando o mote da “beleza

¹⁴ Em importante ensaio: *Conrad: nascer é cair no mar*, que consta da antologia *Alfabetos* (Curitiba: Editora UFPR, 2012, p.234-237), Claudio Magris aprofunda as reflexões sobre a obra conradiana, aproximando-a à de uma poética da derrota, conforme veremos oportunamente.

¹⁵ A propósito, ver o *Spleen* de Paris n.46, intitulado *A perda do halo*, em que Baudelaire busca satirizar a crença na arte como inspiração divina, fazendo com que o poeta “perca o halo”, dessacralizando, assim, a figura do poeta como a de um ser dotado de dons especiais, que o diferenciariam dos homens comuns. Aponta, desse modo, a um forte traço da modernidade: o de conceber a poesia, a beleza e o sentido do estético nas situações e nos lugares mais apoéticos. (BAUDELAIRE, apud: BERMAN, 1995, p.150-159)

da queda”, com a destruição de todos os castelos que, em *Mundos de vidro* (1999), passam a ruir, com a mesma intensidade com que se construíram.

De modo análogo, a *estalagem Almayer* – em que se refugiam os personagens de *Oceano mar* (1997), se “desconstruirá”, como frágil castelo de areia à beira do mar; o navio em que *Novecentos* viveu toda uma vida, ao final, também explode; a pista automobilística que *Ultimo Parri* em *Esta história* (2007) leva anos para construir, igualmente, sucumbe.

Há ainda a alinhar tais tendências intertextuais, em Baricco – consoante com a poética conradiana do heroísmo da derrota e com as negativas melvillianas (por exemplo, em *Bartleby: o escrivão* - 2005) de adesão ao sistema produtivo capitalista da alta performance, com a máxima da recusa extrema: o “Acho melhor não” do personagem-escrivão Bartleby – a construção de personagens que encarnam posturas significativamente análogas. Uma dessas máximas negativas, por exemplo, poderia ser encontrada na própria recusa de *Novecentos* a descer do navio, como, de certa forma, todos esperavam que fizesse (ele “achou melhor não”), ou ainda na recusa (“acho melhor não”) do pintor Plasson de *Oceano mar* (1997), que se nega a pintar pessoas (como costumava fazer, quando era famoso e importante pintor retratista da sociedade burguesa) e decide pintar o nada, como representação do mar, com as tintas que passam a ser as águas do próprio mar.

Há algo desses traços intertextuais, também, nas inquietações que transitam entre o cômico e o patético do professor Ismael A. Ismael Bartleboom¹⁶, de *Oceano mar*, que “escreve”:

Noite. Estalagem Almayer¹⁷. Quarto do primeiro andar, final do corredor. Escritório, lâmpada de petróleo, silêncio. Um roupão cinza com Bartleboom dentro. Dois chinelos cinza com os seus pés dentro,

¹⁶ Note-se que *Ismael* é o nome do protagonista de *Moby Dick* e *Bartleboom* remete, explicitamente, a *Bartleby*, protagonista de *Bartleby, o escrivão*. Ambos são personagens de Melville. Analisaremos mais detalhadamente, no primeiro capítulo deste estudo, sobre Baricco e Melville, esse recurso intertextual, em que os dois nomes se fundem no de único personagem e o que esse tipo de procedimento pode representar.

¹⁷ O nome da estalagem em *Oceano mar*: *Almayer* remete, imediatamente à obra *A loucura do Almayer* de Conrad, relação intertextual que pretendemos aprofundar, no 2º capítulo desta pesquisa.

Folha branca no escritório, pena e tinteiro. Escreve, Bartleboom. Escreve. (BARICCO, 1997, p.23).

Muitas dessas questões serão analisadas, respectivamente, no 1º capítulo: “A Poética da Recusa” e no 2º capítulo: “A Poética da Queda” deste estudo.

Em síntese e de acordo com a premissa de investigar as linhas mestras, que orientam a trajetória poética de Alessandro Baricco, estabelecemos as seguintes suposições:

- a) O autor privilegia as narrativas orais, investindo numa verdadeira poética da oralidade, que é coerente com a premissa geral de desestabilizar a retórica onipotente de um discurso dominante.
- b) À relativização do narrar corresponde a relativização dos modos de ver e apreender o mundo, numa poética do olhar que se nutre da multiplicidade de pontos de vista (que coincide com a multiplicidade de vozes narrativas), numa visada fenomenológica, que valoriza a reeducação do olhar.
- c) A concepção de mundo que Baricco transfigura literariamente é a de reversão do conceito cartesiano de verdade e das tendências romântico-iluministas, que concebiam o universo como íntegro, coeso, linear e não caótico. Contra estas, ele transmuta para seu repertório criador, a perda do referencial da verdade, partindo do pressuposto hermenêutico de interpretação do mundo, em que este só pode ser concebido como fabulação.
- d) As implicações da poética de relativização da verdade e do mundo como fabulação atingem, diretamente, os níveis de intertextualidade que opera em suas obras.
- e) A intertextualidade, em Baricco, é nutrida pela concepção de memória da literatura (não apenas no sentido estrito dos textos, livros e autores que o formaram), mas especialmente por que abre à percepção crítica de que a escolha e a recorrência dos autores com os quais dialoga, contempla uma gênese que é preciso levar em conta.
- f) Alguns elementos dessa gênese da intertextualidade, em Baricco, podem ser enunciados como poéticas decorrentes do afastamento das certezas, apontando a

uma poética da negação-recusa, no enaltecimento aos que renunciam à adesão ao sistema, em suas mais variadas manifestações. Autorizam-nos, ainda, a perceber a configuração de uma nítida poética da apologia da queda (a dos vencidos, buscando uma reversão das estereotípias maniqueístas e do conceito de herói romântico, vendo algo de transcendente – uma certa beleza no heroísmo da derrota - nos que se apartam do curso regular das águas da vida) e ao elogio da “imperfeição” de narrar (já que investe nas narrativas orais e em suas livres manifestações, que se distanciam dos registros formais e bem acabados de alguns discursos retóricos, ideologicamente comprometidos com finalidades manipuladoras).

Os próximos capítulos deste estudo serão, pois, dedicados ao aprofundamento de cada um desses eixos de força, que sustentam a trajetória ficcional do autor, buscando uma maior compreensão do que poderia ser visto como recorrente, em grande parte de sua obra. Achei por bem, estruturá-los da seguinte forma: 1. A Poética da Recusa: Baricco e Melville (em que serão analisados, respectivamente, o personagem protagonista *Novecentos* (do romance homônimo *Novecentos*), *Bartleboom* (de *Oceano mar*) e *Bartleby* (de *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville); 2. A Poética da Queda: Baricco e Conrad (em que pretendemos verificar as aproximações entre algumas passagens de *Oceano mar* e o romance *Lord Jim*); 3. A Beleza da Queda: Baricco e Rilke (em que nosso foco se voltará, especialmente à análise de trechos de *Mundos de vidro*, em que são distribuídos, como epígrafe, versos das *Elegias de Duino* de Rainer Maria Rilke); 4. A Poética dos Vencidos: Baricco e a História, em que procuraremos verificar, sobretudo, as relações de intertextualidade que nosso autor propõe, dialogando com a História Oficial, num processo de total reversão da mesma, no romance *Esta história*; 5. A Poética do Olhar: Baricco e Saramago. A a proposta, neste capítulo, é a de verificar, à luz das teorias sobre intertextualidade de Michael Riffaterre, voltados, especificamente, para a recepção, as possibilidades de diálogo – como intertexto, entendido enquanto “efeito de leitura” – entre *Oceano mar* e *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago; 6. A Poética da Desterritorialização: Baricco, Alfred Tennyson e Paul Auster. Seguindo a proposta teórica de Riffaterre, neste capítulo, pretendo verificar possíveis aproximações de leitura, analisando como se verifica o que entendo como traço importante para a compreensão do conjunto da obra do autor: as marcas da “desterritorialização”. 7. A Poética do Horror: *Oceano mar* de Baricco e *Coração das*

trevas de Conrad. Nesse capítulo, pretendo aprofundar o conceito de “horror” que permeia as respectivas obras dos dois autores entre os quais busco estabelecer um diálogo. 8. A Poética da Oralidade: o narrador performático. Neste penúltimo capítulo, procuraremos traçar um perfil literário do autor, não apenas como ficcionista, mas também como ensaísta, privilegiando, sobretudo, a obra *I barbari: saggio sulla mutazione*, em que as relações intertextuais roubam, novamente, a cena.

A fim de elucidar melhor a postura de Alessandro Baricco, enquanto figura inserida na mídia e intelectual muito atilado com seu tempo, optei por trazer à luz, neste mesmo capítulo, algumas discussões pertinentes, a respeito da evolução do conceito de arte na Pós-Modernidade, para depois me dedicar, finalmente, à Conclusão.

Achei que valeria, ainda, traduzir – inserindo o texto como Apêndice ao presente estudo - o pós-fácio que o autor escreveu para a edição italiana da Feltrinelli de *Coração das trevas* (*Cuore di tenebra*) de Joseph Conrad: *Andata e ritorno, destinazione l'orrore* (BARICCO In: CONRAD, 2003, p. 113-121), pois se dedicando à arte de narrar do famoso autor polonês, Baricco parece tocar de perto, em forma ensaística, muitas das questões que norteiam o que ele mesmo, enquanto ficcionista, valoriza. Daí por que seja um bom texto ilustrativo, que pode nos auxiliar na análise dos eixos poéticos, ao redor dos quais gira sua obra.

Como fundamentação teórica inicial, a respeito da conceituação de intertextualidade, nesta Introdução, como procurei demonstrar, apoiei-me, sobretudo, nas obras às quais já fiz referência, respectivamente, a de Tiphane Samoyault e a de Gianni Vattimo¹⁸.

O 1º capítulo: “A Poética da Recusa” se configura a partir da renúncia, encampada por vários personagens de Baricco, a aderirem ao sistema. São os que – como ele define em *Mundos de vidro* – possuem a chamada “sombra de ouro” (“l’ombra d’oro”). Entre estes, pretendo me ater, principalmente a *Novecentos* (*Novecentos: um monólogo*) e *Bartleboom* (*Oceano mar*), em relação intertextual com Herman Melville (em particular, à obra *Bartleby, o escrivão*). Para tanto, lançarei mão de algumas das reflexões propostas por Modesto Carone, no posfácio que dedicou à obra *Bartleby, o*

¹⁸ Todas as obras mencionadas neste estudo estão devidamente referenciadas, especificamente, em cada um dos capítulos, que compõem o corpo desta tese e também no elenco geral das Referências Bibliográficas, encontradas ao fim deste trabalho.

escrivão – Uma história de Wall Street, de Herman Melville, intitulado “Bartleby, o escrevão fantasma”, além da análise que Susan Sontag propõe, num dos capítulos de sua coletânea de ensaios *Questão de ênfase*, retomando a postura de alguns filósofos, tais como Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein, que, segundo a estudiosa, proclamam o “absurdo dos sistemas”.

Pretendo, nesse sentido, provar o quanto os personagens criados por Baricco, que estão à margem do sistema, representam, no limite, os que não conseguem ver respeitadas as próprias idiossincrasias, não conseguindo sobreviver enquanto indivíduos, partindo então para essa recusa. Conto, também, para tanto, com o ensaio de Claudio Magris: *As alegrias do desclassificado* (da antologia *Alfabetos*), em que o autor se dedica, entre outros, à análise de *Bartleby, o escrevão* de Melville e com o fundamental e, também, brilhante ensaio de Giorgio Agamben: “Bartleby, ou da Contingência”, que compõe a obra *Bartleby, escrita da potência*.

O 2º capítulo deste estudo: “A Poética da Queda” é balizado, sobretudo, pela orientação teórica, à qual me referirei oportunamente, de dois textos principais: “Catástrofe e sobrevivência”, ensaio sobre *Lord Jim* de Joseph Conrad, que compõe a antologia: *Tese e antítese* de Antonio Cândido e “A culpa: *Lord Jim* (Joseph Conrad, 1900)” de Luisa Villa (um dos ensaios do 1º volume, organizado por Franco Moretti: *A cultura do romance*).

Além desses estudos centrais, ainda me basearei em *O espelho do mar e Um registro pessoal* de Joseph Conrad; no ensaio “Conrad: nascer é cair no mar” de Claudio Magris (em *Alfabetos*); no ensaio “Joseph Conrad: as raízes do humano” de Mario Vargas Llosa, que se encontra na antologia *A verdade das mentiras* e também no prefácio de Italo Calvino: “I capitani di Conrad”, para a edição Oscar Mondadori de *I capolavori di Joseph Conrad*.

O 3º capítulo: “A Beleza da Queda”, dedicado à aproximação entre Baricco e Rilke, privilegiará a tradução e os comentários de Dora Ferreira da Silva das *Elegias de duíno*, além da tradução e da introdução: “A luta com o anjo: uma introdução à poesia de Rilke”, de autoria de José Paulo Paes, em *Rainer Maria Rilke [poemas]*.

Para dar conta de tal aproximação, fundamento-me especialmente, nas *Elegias de Duíno* do famoso poeta praguense, que serviram de epígrafe para *Mundos de vidro*,

além do capítulo intitulado *Florescimento da lírica* em *Literatura Germânica do século XX* de Mansueto Kohnen (dedicado a Rilke), em que o eixo que estabelece o diálogo intertextual, aqui embasado no que denominei Apologia da Queda, encontra respaldo. Ainda no sentido de um aprofundamento sobre traços da Poética de Rilke que possam iluminar a de Baricco, busco me apoiar em um livro de correspondências entre aquele famoso poeta e a poetisa Cvetaeva: *Cvetaeva, Pasternak, Rilke – Il settimo sogno – Lettere 1926*.

No 4º capítulo: “A Poética dos Vencidos”, procurarei me nutrir (além dos registros gerais de documentos, que compõem a assim chamada “História Oficial”, sobretudo sobre a Batalha de Caporetto, um dos temas centrais do romance *Esta história*) dos conceitos de metaficção historiográfica, desenvolvidos, principalmente, por Linda Hutcheon, na obra *Poética do pós-modernismo*.

O 5º capítulo é dedicado à “Poética do Olhar”, em que, fundamentada, sobretudo, nas propostas de Michael Riffaterre (tal como retomado por SAMOYAUULT, 2008, em obra, aqui, já citada), elegendo como viés teórico o da possibilidade de verificar uma das manifestações da intertextualidade, como fenômeno também voltado à recepção, em que se investe na “categoria da interpretação”, tentarei aproximar as obras *Oceano mar* de Alessandro Baricco e *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, pois noto que este tipo de diálogo intertextual colabora para a investigação da trajetória literária percorrida pelo autor, que, nestas páginas, busco analisar. Além disso, alguns dos ensinamentos fenomenológicos de Merleau-Ponty serão tomados como fonte, capaz de dar conta do processo da relativização dos modos de ver, do recurso à multiplicidade de pontos de vista e ao consequente alargamento da percepção, propostos por Baricco como verdadeira “pedagogia do olhar”. Para tanto, servir-me-ão de apoio alguns textos da antologia de ensaios: *O olhar*, organizada por Aducci Novaes (sobretudo os capítulos: *Fenomenologia do olhar* – de Alfredo Bosi e *As metamorfoses do olhar* de G.A. Bornheim).

O 6º capítulo: “A Poética da Desterritorialização” trata de aproximar Baricco, Alfred Tennyson e Paul Auster, especialmente no que denominamos “possíveis lugares de fuga”, uma vez que os três autores tratam, respectivamente, do lugar mágico “Timbuktu”. Baseio-me, sobretudo, no próprio texto ensaístico de Baricco, em que ele explica o porquê da criação do projeto *Totem*, em particular no primeiro capítulo: *Una*

frase di Italo Calvino (BARICCO, 2003, p.5-11). Além disso, como fundamental embasamento teórico de análise, utilizo-me também do brilhante ensaio de Claudio Magris: *O romance é concebível sem o mundo moderno?* (MAGRIS, In: MORETTI, 2009, p.1015-1028).

O 7º capítulo: “A Poética do Horror” visa estabelecer uma aproximação de leitura entre *Oceano mar* de Baricco e *Coração das trevas* de Conrad, especificamente no que tangencia a noção de “horror” (tão reiterada pelos estudiosos e críticos da obra do autor polonês). O principal apoio teórico de que lançarei mão, para cumprir meu intento, será o posfácio à edição italiana de *Cuore di tenebra*, escrito pelo próprio Alessandro Baricco: *Andata e ritorno, destinazione l’orrore* (BARICCO In: CONRAD, 2003, p.113-121). Este posfácio representa um importante estudo a quem queira se aprofundar no universo narrativo de Joseph Conrad. Para além do que signifique para a compreensão da trajetória poética do autor italiano ao qual, neste estudo, me dedico, devido aos aspectos de extrema relevância para os estudiosos e teóricos da literatura, optei, também, por traduzir para o Português este posfácio, escrito por Baricco (anexado em apêndice, ao final desta tese).

O 8º capítulo: “A Poética da Oralidade: o narrador performático” (que antecederá a Conclusão) visa, especialmente, esclarecer certos embates e polêmicas, gerados ao redor da obra e postura de Baricco, enquanto ficcionista, ensaísta e intelectual performático, inserido na mídia. Para tanto, procuro verificar, de perto, as teses, sustentadas por alguns de seus detratores (como por exemplo, a de Emilio Ferroni, na obra *Sul banco dei cattivi: a proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*). Adoto, basicamente, como fundamentação teórica, algumas das reflexões propostas por Paul Zumthor (em *Performance, recepção, leitura*), sobre *performance* e as de Andreas Huyssen (em *Memórias do modernismo*) e Mario Perniola (na obra: *Expansão e fragmentação do horizonte estético*), em particular, porque se referem à evolução do conceito de arte, recepção e horizonte estético na Pós-Modernidade, o que parece ser fundamental, também, para uma melhor compreensão do tema central desta nossa pesquisa, como procurarei, oportunamente, demonstrar. Buscarei, ainda, aprofundar as questões da intertextualidade propriamente dita, no âmbito da postura ensaística do autor (onde há, igualmente, diversas epígrafes que continuam a revelar os índices intertextuais, aos quais ele se volta).

Todo referencial teórico mencionado será dirigido à análise dos níveis de intertextualidade, em que a obra de Alessandro Baricco (especialmente, as que aqui decidimos focalizar) opera.

1. A Poética da Recusa: Baricco e Melville

1.1. Novecentos e Bartleby

Novecentos - Um monólogo, de Baricco (2000), trata da história de uma criança, que nasce em um transatlântico (o Virgínia), logo no início do século XX, em que levas de imigrantes italianos partiam para a América, em busca de melhores condições de vida. O menino é deixado (pelos pais de origem humilde, provavelmente, camponeses do sul da Itália, que não tinham condições de criá-lo) sobre o piano do salão nobre do navio, frequentado pela primeira classe. O operário-maquinista Danny Boodman (um negro da Filadélfia) o encontra, por acaso, quando, clandestinamente, procura os restos deixados pelos “ricaços” naquele espaço e decide adotá-lo, carregando-o consigo para as, assim chamadas, “fornalhas” das estruturas inferiores da imensa embarcação, em que trabalhadores braçais nutriam os fornos com a lenha que, queimada, gerava a força-motriz, responsável pelos longínquos deslocamentos daqueles meios de transporte, à época. Batiza-o como Danny Boodmann T.D.Lemon e acrescenta ao nome um “gran finale”: *Novecentos*, já que o encontrara “no primeiro ano desse novo e fudidíssimo século”.¹⁹ (BARICCO, op.cit., p.21)

O menino cresce, confinado “da proa à popa” e acaba se tornando um exímio pianista, que porém não será jamais conhecido em terra firme. E isso se deve ao fato de que, já homem feito, mesmo sabendo de sua imensa capacidade, *Novecentos* opta por não descer do navio, espaço em que acabará morrendo.

A nosso ver, um dos temas mais relevantes do famoso monólogo é o profundo questionamento acerca do conceito de liberdade, suscitado a partir da decisão – aparentemente inexplicável – do protagonista de querer continuar para sempre, passando todos os anos de sua vida naquele não espaço móvel, flutuante, em vez de sair

¹⁹ A propósito do nome escolhido por Danny Boodmann para o menino e toda a simbologia que carrega, gostaria de remeter à minha dissertação de mestrado: FANTIN, M.C.M.B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*, disponibilizada no Banco de Teses da Biblioteca Digital da USP: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde - 12112009 - 145928>, p.45-46.

para o mundo exterior, em que poderia se tornar um pianista de grande sucesso, sendo agraciado com as glórias dos vitoriosos.²⁰

E é nesse sentido que percebemos como plausível a aproximação entre *Novecentos* de Baricco e o escritor *Bartleby* de Herman Melville, em implícito diálogo intertextual. A propósito, ainda que não haja, nesse caso, uma relação intertextual explícita, em que um texto se apropria de outro, trazendo à tona marcas evidentes desse procedimento, há, por outro lado, um nível de intertextualidade profundo, voltado aos efeitos de leitura que se estabelecem entre ambos. Trata-se, assim, neste caso, de enfatizar uma outra dimensão das relações intertextuais, mais voltada à teoria da recepção, em que a memória do leitor entra em jogo, transformando-se em nítido “mecanismo de produção da significância”, nos termos propostos por Michael Riffaterre (RIFFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p.25)²¹

A narrativa curta de Melville poderia ser assim, brevemente resumida, conforme ensina Modesto Carone:

Um advogado de Nova York (o narrador que não se autoneia) emprega o jovem Bartleby, mas este aos poucos decide que as tarefas de que é encarregado estão muito abaixo de sua competência e finalmente se recusa ao trabalho de escrivão e copista para o qual fora contratado. Depois de demitido pelo dono do escritório, não quer de forma alguma deixar o lugar (*I would prefer not to*). Perturbado com isso, o advogado finalmente se muda e Bartleby é levado à prisão (em inglês *Tombs/Túmulos*). Lá recebe a visita do ex-patrão, que se considera vagamente responsável pela desventura do antigo funcionário, providenciando-lhe alguns privilégios inócuos. Bartleby, que nesse meio tempo rejeita até a comida (um artista da fome!), acaba morrendo. (CARONE In: MELVILLE, 2005, p.41).

O que haveria por trás do “Prefiro não” (*I prefer not*) ou de sua forma modulada “Preferiria não” (*I would prefer not*) de Bartleby parece-nos ser de teor análogo ao

²⁰ Sobre o conceito de liberdade em Alessandro Baricco e, em especial, à análise mais detalhada de *Novecentos*, sugiro a leitura do 2º capítulo de minha dissertação: *Novecento: a música infinita que vem do mar*, cuja referência é a mesma da nota 1, p.32-53.

²¹ Pretendo retomar a teoria de Riffaterre sobre intertextualidade, de modo mais aprofundado, no 5º capítulo deste estudo, quando tratarei da “Poética do Olhar”, propondo um diálogo entre *Oceano mar* de A. Baricco e *Ensaio sobre a cegueira* de J. Saramago.

que está subjacente às negativas dadas por *Novecentos*, ao final, a seu amigo narrador indignado, que tentava, por toda lei, retirá-lo do navio que, prestes, iria aos ares, dinamitado:

Toda aquela cidade... **não se via o fim**.../

O fim, por favor, poder-se-ia ver o fim?/

E o barulho/

Em cima daquela maldita escadinha...

Era muito bonito, tudo... e eu era grande com aquele casaco, fazia o meu figurão, e não tinha dúvida, era garantido que desceria, não havia problema/

Com o meu chapéu azul/

Primeiro degrau, segundo degrau, terceiro degrau/

Primeiro degrau, segundo degrau, terceiro degrau/

Primeiro degrau, segundo/

Não foi o que vi que me parou/

Foi o que **não vi**/

Pode entender, irmão? **Foi o que não vi**... procurei-o mas não existia, em toda aquela destruída cidade existia tudo, exceto/

Havia tudo/

Mas **não havia um fim**. O que não vi é onde acabava tudo aquilo. O fim do mundo/

Então você pensa: um piano. As teclas iniciam. As teclas terminam. Você sabe que são 88, sobre isso ninguém pode culpá-lo. Não são infinitas, elas. *Você* é infinito, e dentro daquelas teclas, infinita é a música que pode fazer. Elas são 88. *Você* é infinito. *Isso* me agrada. Isso se pode viver. Mas se você/

Mas se eu subo naquela escadinha e diante de mim/

Mas se eu subo naquela escadinha e diante de mim se desenrola um teclado de milhões de teclas, milhões e bilhões/

Milhões e bilhões de teclas, que não acabam nunca e esta é a verdade verdadeira, que não acabam nunca e aquele teclado é infinito/

Se aquele teclado é infinito, então/

Se aquele teclado não tem música que possa tocar. Você está sentado no banquinho errado: aquele é o piano em que Deus toca/

Cristo, mas via-lhe as ruas?/

Para escolher uma mulher/

Uma casa, uma terra que seja sua, uma paisagem para olhar, um modo de morrer/

Todo aquele mundo/

Aquele mundo em cima, que nem ao menos sabe onde acaba/

E quando está lá/

Não têm mais medo, vocês, de acabar em mil pedaços só em pensar nela, aquela enormidade, só em pensar nela? Em vivê-la.../

Eu nasci neste navio. E o mundo passava aqui, mas com duas mil pessoas de cada vez. E desejos os havia também aqui, mas não mais do que aqueles que podiam estar entre uma proa e uma popa. Você tocava a sua felicidade num teclado que não era infinito.

Eu aprendi assim. A terra, aquela é um navio muito grande para mim. É uma viagem muito longa. É uma mulher muito bonita. É um perfume muito forte. É uma música que não sei tocar. Perdoem-me. Mas não vou descer. Deixem-me voltar atrás.

Por favor/

/

/

/

/

/

Agora procure entender, irmão. Procure entender, se puder/

Todo aquele mundo nos olhos/

Terrível mas lindo/

Muito lindo/

E o medo que me levava para trás/

O navio, de novo e para sempre/

Pequeno navio/

Aquele mundo nos olhos, todas as noites, de novo/

Fantasmas/

Pode-se morrer se os deixa fazer/

A vontade de descer/

O medo de fazê-lo/

Você fica maluco, assim/

Maluco/

Alguma coisa deve-se fazer e eu fiz/

Primeiro, imaginei/

Depois fiz/

Cada dia por ano/

Doze anos/

Bilhões de momentos/

Um gesto invisível e muito lento./

Eu, que não fui capaz de descer desse navio, para salvar-me desci da minha vida. Degrau após degrau. Para cada passo, um desejo ao qual dizia adeus.

Não sou doido, irmão. Não somos doidos quando encontramos a fórmula para nos salvar. Somos astutos como animais famintos. Nada a ver com a loucura. É gênio, aquilo. É geometria. Perfeição. Os desejos estavam rasgando-me a alma. Podia vivê-los, mas não consegui.

Então, eu os *encantei*. (BARICCO, 2000, p. 63-67, grifo nosso)

A decisão tomada por *Novecentos*, com efeito, pode ser interpretada à luz das indagações propostas por Adorno, por exemplo, ao tratar da Indústria Cultural, postulando que apenas pensamos ser livres, já que somos, na verdade, “prisioneiros a céu aberto”. (ADORNO apud LETCHE, 2002, p.200) Assim é que a opção do protagonista do monólogo de Baricco poderia, em uma chave de análise crítica, ser lida como um grito de verdadeira liberdade, diante do aparente estado de liberdade em que vive a sociedade contemporânea, escrava de todo tipo de condicionamentos, em que consciências alienadas são manipuladas pelo aparato ideológico de manutenção do poder, a fim de que vivam a ilusão de que exercem sua plena capacidade de escolha, quando, de fato, isso não ocorre, pois o discurso, que automatiza, reifica e aliena o homem, sonega-lhe esse direito.²²

As cesuras que pontuam, especialmente, esse trecho do monólogo, indicam – como em outras situações análogas, que aparecem ao longo da narrativa – marcações teatrais, já que, como afirma o autor no prólogo dessa obra, ele a teria concebido, em primeira mão, para a representação dramatúrgica. Mas tais cesuras, do ponto de vista formal e analisadas no corpo geral do texto podem indicar, também, essa fixação obsessiva do protagonista (nesse preciso instante, o narrador cede a voz ao próprio *Novecentos*, que se manifesta em Discurso Direto) pelos limites, pela finitude em

²² Para aprofundar a questão do conceito de liberdade na sociedade contemporânea, voltar à referência da nota 1, às p.3-4 e também ao seu 1º capítulo: *A desumanização da sociedade contemporânea* às p. 8-13.

contraposição à angustia do ilimitado, infinito e desconhecido (tema que será retomado, no próximo capítulo deste estudo, quando da análise de *Oceano mar*). Tais marcações de pontuação do texto, nesse caso, projetam o discurso do pianista, que se pauta pela noção de universo “da proa à popa”, como se “guardasse” o fluxo narrativo, numa contenção coerente com a idéia de finitude e pausa, predominantes na consciência que narra com lucidez, a fim de que esta não sucumba às intempéries descontroladas e imprevisíveis do gigante infinito “oceano mar”.

De fato, em outros momentos da ficção de Baricco, em contraposição ao primeiro de que estamos tratando, a formatação do texto trará as marcas de uma pontuação totalmente irregular, em que o fluxo intermitente das águas impetuosas do oceano, em momento de tempestade ou catástrofe, avolumam-se, como se arrebatassem, com sua força, as pausas, vírgulas e pontos finais do discurso das vozes que narram. Estas representam consciências narrativas “embriagadas”, “mareadas”, confusas e desconexas, tentando recuperar episódios ocorridos, em decorrência da perda da razão, a que são submetidas, enquanto sobreviventes das agruras de um naufrágio.²³

Mas *Novecentos* deixa muito claro que não perdeu a razão. Em sua recusa a descer do navio, para além desse questionamento sobre o conceito de liberdade, reside um dos traços fundamentais do que Giorgio Agamben (1993), em instigante estudo sobre *Bartleby, o escrivão* denomina “a potência do não”, retomada a partir de Aristóteles. Segundo o eminente filósofo italiano, tal conceito seria o segredo cardeal da doutrina aristotélica, que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência. O legado dessa doutrina traria para a filosofia, em sua intenção mais profunda:

...uma firme reivindicação da potência, a construção de uma experiência do possível enquanto tal. Não o pensamento, mas a potência de pensar; não a escrita, mas a folha cândida é o que ela, a todo o custo, não quer esquecer. (AGAMBEN, op.cit., p.19)

²³ Este trecho do romance *Oceano mar* a que aqui nos referimos será analisado com mais detalhes, no 2º capítulo deste nosso estudo: “A Poética da Queda” e se refere às angústias sofridas por aqueles que sobrevivem ao naufrágio da fragata *Alliance*, num episódio que muito revela sobre o que Antonio Cândido, em brilhante ensaio sobre *Lord Jim* de Joseph Conrad, denominou: “Catástrofe e sobrevivência” (2006, p.61-91).

Assim é que a força da recusa de *Novecentos* está justamente no que ele “não viu”, (a não imagem, a página em branco, não preenchida) quando se prepara para descer e decide voltar atrás. Não foi o que ele viu – da escada do navio – da cidade que, diante dele se descortinava, anunciando as esperanças ilusórias da nova vida, para além do confinamento de sua existência, o que mais o assustou. Chama a atenção, no trecho que transcrevemos anteriormente, a reiteração enfática da expressão – inclusive escrita em itálico – “*foi o que não vi...*”

Daí por que afirma, afinal: “Perdoem-me. Mas não vou descer...” e ainda, mais adiante “Não sou doido, irmão. Não somos doidos quando encontramos a fórmula para nos salvar.”

Importa notar que o interlocutor de *Novecentos* é o amigo trompetista, o narrador da história, inconformado com a decisão – a princípio incompreensível do pianista – de permanecer no transatlântico, prestes a explodir e que questiona:

Novecentos, por que é que você, por Deus, não desce, uma vez – só uma vez – por que não vai vê-lo, o mundo com os seus olhos, os seus próprios. Por que você fica aí em cima dessa prisão viajante, você podia estar sobre a sua *Pont Neuf* olhando as chatas e tudo o mais, podia fazer o que quer, toque o seu piano, por Deus, ficariam doidos por você, você faria um monte de dinheiro e poderia escolher a casa mais linda que existe, depois até fazê-la em forma de navio – que é o seu desejo – mas você a meteria onde quisesse, no meio dos tigres, talvez, ou em Bertham Street... Santo Deus, você não vai poder ficar a vida toda andando de um lado para o outro como um bobo... você não é bobo, você é grande, e o mundo está ali, há só aquela escadinha fodida para descer, aquele estúpido gradil, Cristo, no fim daquele gradil, tudo. Por que não acaba com isso e desce daqui, uma vez ao menos, uma vez só?

Novecentos, por que você não desce?

Por quê? (BARICCO, op.cit., p.37)

No caso, o narrador-amigo, representa a norma, a razão, entendida tal como verdade posta pelo bom senso dos que jamais permaneceriam a vida toda num navio, sem sequer por os pés em terra firme. Mais ainda, a consciência narrativa-normativa impele o protagonista a descer (pois isso seria o esperado, o ato previsível para alguém

tão capacitado a enfrentar os desafios profissionais do mundo real): isso é o que ele *deveria* fazer.

No plano estrutural da obra, o que se observa é uma tensão muito bem construída, pois justamente o amigo, que aparenta ser coadjuvante na história, acaba encarnando, no momento do discurso acima referido (além da função de narrador) o papel de antagonista, já que o razoável, esperado e por ele defendido é contrário às negativas, ao final, muito bem sustentadas por *Novecentos*.

Encontramos, também, um episódio análogo, que ocorre com o médico Savigny do romance *Oceano mar* (a ser analisado no 2º capítulo), que tendo recebido o convite para permanecer na capital francesa, como renomado e importante doutor, seguindo brilhante carreira, refuta o convite e vai para uma cidadezinha, em que se assumirá como “médico do interior”. O barão, com quem, então, dialoga, não se conforma com a atitude do médico, do mesmo modo com que o trompetista narrador de *Novecentos* não se conforma com o fato do brilhante pianista não querer sair do navio, recusando a um futuro promissor em terra firme.

Veja-se como aqui, também, há o discurso da poética da recusa (o da negação explícita de aderir ao sistema dos “louros da glória e da vitória”) em contraposição ao discurso de subserviência ao sistema capitalista, que aliena e aprisiona:

- Mas é uma loucura, Savigny! Um médico brilhante é uma celebridade... logo agora que como o senhor, já as portas da Academia estão para se escancarar diante do senhor... [...] o que eu não posso mesmo entender é o porquê de o senhor ter enfiado em sua cabeça, logo agora, de ir se esconder num esquecido buraco da província para ser, vejam só, o médico do interior, estou certo? [...] O senhor dá pena, Savigny, é inqualificável, irracional, execrável. Não encontro nenhuma justificação plausível para a sua imperdoável atitude e... e... não consigo pensar nada mais do que isso: o senhor está louco!

- É diferente: eu não quero é ficar louco, Barão. (BARICCO, 1997, p.202-203)

Há pois, nessa poética da recusa, mais do que o questionamento sobre o conceito de liberdade, a apologia da força subjacente à “potência do não”. Antes de tomar a decisão que, no limite, liberta-o, o protagonista *Novecentos* oscila suspenso, diante do

que Agamben (no estudo supramencionado) bem denomina de “abismo da possibilidade”.

É também nesse abismo que, segundo o filósofo italiano, o *Bartleby* de Melville se demora obstinadamente. Com efeito, o “homem de leis” (também narrador - antagonista de Bartleby) aqui aparece como o jurista-narrador que, segundo Modesto Carone assim se identifica:

... sou um homem que desde a juventude sempre teve a mais firme convicção de que a forma de vida mais fácil é a melhor. [...] nunca deixei que os problemas perturbassem a minha paz. Sou um daqueles advogados pouco ambiciosos, que nunca se dirigem a um júri e nunca conseguem arrancar aplausos do público; mas que, na tranquilidade de um retiro confortável, fazem negócios tranquilos com ações, hipotecas e as propriedades dos homens ricos... (MELVILLE apud CARONE, op.cit., p.42)

É exatamente esse intermediário nova-iorquino do capital, da propriedade e das transações realizadas na quietude e no silêncio de um prédio sem número, situado no meio das muralhas de Manhattan – o patrão do escrivão – que, de modo análogo ao narrador-amigo de Novecentos, será o que, indignado, diante das sucessivas negativas do empregado, que se recusa a executar o trabalho que dele se espera, representará o discurso do *dever*, em contraposição ao discurso do *poder* (implícito na potência do não, assumida por Bartleby) detentor da pergunta-síntese: “- Por que não copia?”, a que o escrivão responde: “- Prefiro não”. É Agamben, novamente, quem nos esclarece que por conta de nossa tradição ética acabamos reduzindo o problema da potência aos termos da vontade e da necessidade e:

... isso é tudo o que o homem de leis não deixa de recordar a Bartleby. Quando, ao seu pedido para se dirigir aos correios (“importa-se de ir ao Correio, não quer? (*won't you?*)?”), Bartleby opõe o habitual “preferiria não”, o homem de leis apressa-se a reforçar “Não quer? (*You will not?*)”; mas Bartleby precisa, com a sua voz “suave e firme”: *prefiro não* (*I prefer not* é a única variante, que aparece três vezes, da fórmula habitual: *I would prefer not to*. Se Bartleby renuncia ao condicional, é só porque lhe interessa eliminar todo o vestígio do verbo querer, mesmo até no seu uso modal). (AGAMBEN, op.cit., p.25)

No fundo, Bartleby acaba fazendo com que se reveja precisamente essa questão da supremacia da vontade sobre a potência. A irredutibilidade do seu “*preferiria não*” não significa que ele não *queira* copiar ou que *não queira* deixar o escritório – somente *preferiria não fazê-lo*. A fórmula, assim posta, destrói qualquer possibilidade de relação entre poder e querer.

Gilles Deleuze percebe, no caráter particularmente “agramatical” do discurso bartlebyano, um poder devastante, que abriria uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido, entre a potência de ser e a de não ser. (DELEUZE apud AGAMBEN, op. cit., p.27)

De certa forma, num contexto mais amplo, podemos ler, tanto no comportamento de Novecentos como no de Bartleby, sinais de alguma forma de resistência.

No primeiro, esta se explicita, por meio da recusa à adesão ao mundo dos condicionamentos, que escravizam e alienam o ser, cada vez mais exposto a demandas infinitas de todo tipo, ditadas pela tirania avassaladora do aparato ideológico do poder, que reifica tudo e todos, numa *overdose* de informações e imagens que induzem, paradoxalmente, a um estado de cegueira generalizada, que faz com que vejamos tudo sem ver o essencial²⁴. No limite, o questionamento proposto pelo protagonista do monólogo de Baricco seria o de que – em matriz adorniana – consciências alienadas não podem ser efetivamente livres. E no entanto, aquele indivíduo, aparentemente confinado, preso da proa à popa do navio, dá sinais de ser infinitamente mais livre do que qualquer habitante (na verdade “prisioneiro a céu aberto”) das cidades, nas quais se “vê tudo, exceto onde terminam”... (BARICCO, op.cit., p.64)

No segundo, observamos, na conduta do escrivão, uma resistência passiva ao emparedamento sufocante das muralhas de Manhattan e da opressão capitalista de Wall Street, muito encarnados na postura altiva e aparentemente segura e onipotente do advogado-narrador que, inclusive, a certa altura, até consegue reconhecer, mas sem nenhum tipo de comoção, já que o seu discurso é o do poder, o seguinte:

²⁴ Pretendo voltar à questão dessa “cegueira metafórica” no 5º capítulo deste estudo: “A Poética do Olhar”.

O meu escritório ficava no andar de cima da Wall Street, n.*** De um lado via-se a parede branca do interior de um enorme saguão, coberto por uma clarabóia, estendendo-se de alto a baixo no prédio. Este cenário teria sido considerado insípido, pois lhe faltava o que os pintores chamam de “vida”. (MELVILLE, 2005, p.2)

O confinamento das paredes do escritório que aprisionam Bartleby é completamente diverso do tipo de confinamento vivido pelo pianista no navio. De fato, Novecentos vivia intensamente e o navio – embora possa ser lido, a princípio como um não espaço móvel e limitador - jamais o impede de aprimorar sua visão do infinito mar, que jamais é o mesmo e de ler as pessoas que dentro dele circulavam. No aparente confinamento, se você é infinito, não estará jamais preso:

Eu nasci neste navio. E o mundo passava aqui, mas com duas mil pessoas de cada vez. E desejos os havia também aqui, mas não mais do que aqueles que podiam estar entre uma proa e uma popa. Você tocava a sua felicidade num teclado que não era infinito. (BARICCO, op. cit., p.65-67)

Já na obra de Melville, o cenário de clausura, a que o protagonista é submetido, colabora, no todo estrutural da obra, para conferir o peso de ausência de vida, num total cerceamento de visão, que fecha todas as possibilidades de qualquer tipo de *aisthesis*. É o que depreendemos do seguinte trecho:

O escritório de advocacia estava dividido em duas partes portas de vidro esmerilhado: numa ficavam os escrivães, na outra o advogado. O narrador prossegue no tom metódico e educado que “esconde o leite”: “Dependendo do meu humor, eu abria ou fechava essas portas. Decidi instalar Bartleby no canto perto das portas dobráveis, mas do meu lado, para ter acesso a esse homem silencioso [...] Coloquei a sua mesa perto de uma janela pequena nesta parte da sala [...], uma janela que [...] já não oferecia qualquer vista...” (MELVILLE apud CARONE, 2005, p.43)

A partir do momento em que se recusa a copiar, Bartleby passa a ser a fagulha incômoda de vida (a que destoa das demais consoantes ao sistema e à norma), que resiste ao emparedamento sombrio do cárcere de Wall Street, tal como um musgo verde, que insiste em crescer nos muros ásperos do nada.

É Deleuze, também, quem aponta à vocação absoluta de Bartleby de encarnar a marca de “um homem sem referência, o que aparece e desaparece, sem referência a si ou a outro.” (apud AGAMBEN, op. cit., p.8)

Ora, Novecentos, do qual só se sabe a história por meio do trompetista narrador que decide contá-la, não existe para o mundo, pois para além daquele não espaço móvel que é o navio, ele também é um “homem sem referência”²⁵. Seu desaparecimento só se configura enquanto tal (com a explosão do Virgínia) para o narrador, da mesma forma que a morte de Bartleby só se concretiza para o advogado-narrador. Não há outros, não

²⁵Esse dado, bastante relevante aponta a outro dos temas recorrentes na Poética de Baricco, qual seja o da desterritorialização (tratarei especificamente do assunto no 6º capítulo deste estudo). O desenraizamento, o apelo ao não-lugar e a criação de personagens que não pertencem, necessariamente, a nenhum espaço bem marcado parece ser, também, mais uma das características de sua poética, que sempre foge da ótica do previamente estabelecido, relativizando as certezas, tanto quanto *Novecentos*, por exemplo, rejeita a terra firme ou os personagens da *Estalagem Almayer* (de *Oceano Mar*), como veremos no 2º capítulo deste estudo, que para lá viajam – como se estivessem indo a uma espécie de observatório fantástico, pois precisam aprender a ver o mar, para depois desaparecerem.

Importa notar que, num de seus últimos romances: *Emmaus* (Milano: Feltrinelli, 2009), já traduzido entre nós por Roberta Barni como *A paixão de A*. São Paulo: Cia das Letras, 2011, haverá uma total reversão, quanto à falta de enraizamento dos personagens, tão característica nas obras anteriores.

Como o próprio Baricco revela a respeito – em entrevista dada por ocasião do lançamento de *Emmaus*, no Teatro Valle di Roma, em 29 de novembro de 2009, nesta obra ele pretendeu tratar, basicamente, da difícil relação entre pais e filhos, muito inspirado nas páginas de um livro de Kurt Vonnegut, cujo prefácio o autor dedicara ao filho, que havia enlouquecido (curiosamente, esse filho, Mark Vonnegut, tendo se curado, tornar-se-á um pediatra e também dedicará um prefácio, de um outro livro, ao pai, Kurt). Mas, para além do que seria um dos motivos “inspiradores” da escrita de *Emmaus* (“tratar de certas questões difíceis, como a aventura entre pais e filhos, com leveza”), Baricco investe num retrato da sociedade turinesa dos anos 70 (em que ele mesmo viveu – pois Turim é a cidade natal do autor), trazendo à cena, a vida de quatro adolescentes de classe média, de formação católica, cuja vida pacata e sem sobressaltos será totalmente revertida, quando Andre aparecer. Talvez, como ele mesmo admita, este poderia ser classificado como o seu “livro mais italiano”, já que no conjunto de sua obra ficcional, predomina o “não-lugar” e a ênfase ao não pertencimento dos personagens a nenhum lugar preciso, que, em sua maioria são como plantas sem raiz. É o que podemos conferir em www.youtube.com/watch?v=6u5.

Ainda a propósito de *Emmaus*, não haveria como não perceber a intertextualidade implícita com o romance *O apanhador no campo de centeio* de J.D.Sallinger, assunto de que tratei em minha resenha : MARTIRANI, *Sustentação instável*, Curitiba: Rascunho, outubro 2012, p.22.

há testemunhas, não há parentes, amigos, amores, não há ninguém, pois, tal como plantas sem raiz, estes seres têm a existência fugidia e impalpável dos que existem, aquém da materialidade de uma vida verdadeira. Habitam, sobretudo, a matéria narrativa e, mais que esta, a voz que, ao narrar, concretiza-os, tornando-se única referência ou ponto de apoio de sua frágil existência.

1.2. Bartleboom, Plasson e Bartleby

Outro personagem de Baricco, que estabelece diálogo intertextual explícito com o escritor Bartelby de Melville, é o professor Ismael Adelante Ismael Prof. Bartleboom, do romance *Oceano mar*. Chama a atenção, de início, o nome do eminente professor.

O protagonista de *MobyDick* de Melville chama-se Ismael, assim como o escritor – do mesmo autor – Bartleby. Tanto quanto este, Bartleboom escreve:

Noite. Estalagem Almayer. Quarto do primeiro andar, final do corredor. Escritório, lâmpada de petróleo, silêncio. Um roupão cinza com Bartleboom dentro. Dois chinelos cinza com os seus pés dentro, Folha branca no escritório, pena e tinteiro. Escreve, Bartleboom. Escreve. (BARICCO, 1997, p.23)

Além de se dedicar aos estudos para verificar “onde termina o mar” – que originarão a “Enciclopédia dos limites verificáveis na natureza...” – toda noite, ele escreve cartas para uma amada imaginária e, sem ter uma destinatária concreta, guarda-as numa caixa. Após escrever:

Pousa a caneta, dobra a folha, enfia-a num envelope. Levanta-se, pega de seu baú uma caixa de mogno, levanta a tampa, deixa a carta cair lá dentro, aberta e sem endereço. Na caixa há centenas de envelopes iguais. Abertos e sem endereço.

Tem 38 anos, Bartleboom. Ele pensa que em algum lugar, encontrará um dia uma mulher que, desde sempre, é a sua mulher. De vez em quando amargura-se pela obstinação do destino em fazê-lo esperar com tanta indelicada tenacidade, mas com o tempo aprendeu a considerar o fato com grande serenidade. Quase todo o dia, agora já faz anos, pega a caneta na mão e escreve-lhe. Não tem nomes e não

tem endereços para colocar no envelope: mas tem uma vida para contar. (BARICCO, op.cit., p.23-24)

Bartleboom escreve cartas. Bartleby é um escrivão. Para Giorgio Agamben, em estudo já mencionado anteriormente, o personagem de Melville se insere em uma grande linhagem literária, a da chamada constelação dos escribas:

Como escrivão, Bartleby pertence a uma constelação literária, cuja estrela polar é Akáki Akákievitch (“lá, naquelas reproduções de cópias, estava para ele de alguma maneira contido todo o mundo... certas letras eram as suas favoritas e quando a elas chegava, perdia a cabeça”), ao centro do qual se encontram os dois astros gêmeos Bouvard e Pécuchet (“boa idéia nutrida em segredo por ambos...: copiar”) e, no seu outro extremo, resplandecem as luzes brancas de Simon Tanner (“eu sou escrivão” é a única identidade que ele reivindica) e do príncipe Michkin, que pode reproduzir sem esforço qualquer caligrafia. Mais além, como uma breve cauda de asteróide, os anônimos chanceleres dos tribunais kafkianos. Mas existe também uma constelação filosófica de Bartleby e é possível que apenas esta contenha a cifra da figura que a outra se limita a traçar. (AGAMBEN, op.cit., p.I)

Por meio desse instigante viés de análise comparatista, o estudioso italiano aproxima, assim, respectivamente, o famoso protagonista do conto de Melville do protagonista de *O capote* de Gógol, Akáki Akákievitch, um conselheiro titular, que tem a mísera função de copiar documentos; de *Bouvard e Pécuchet* do romance homônimo de Gustave Flaubert; de Simon, o irmão mais novo de cinco em *Os irmãos Tanner* de Robert Walser e de Michkin, protagonista de *O idiota* de Dostoievski e também dos inúmeros personagens dos tribunais de Kafka. Na base de tal aproximação: o ato de copiar.

Mas na verdade, o que parece ser a chave-mestra para o bom entendimento do Bartleby de Melville reside mais na “constelação filosófica” (subjacente aos diversos pares literários com quem dialoga) a que pertence, do que na estritamente literária. Ela seria a que percebe a vinculação entre o escriba e o ato de escrever ao criador e ao ato de criar, que remete ao conceito de potência divina. E como escriba que cessou de escrever:

Ele é a figura extrema do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência. O escritor tornou-se a tabuinha de escrever, nada mais é agora que a sua folha branca. Não surpreende, portanto, que ele se demore assim obstinadamente no abismo da possibilidade e não pareça ter a mínima intenção de dele sair. (AGAMBEN, op.cit., p.25)

No romance *Oceano mar* de Baricco²⁶, o pintor Plasson (que faz o par ideal com Bartleboom)²⁷ é aquele que vai à Estalagem Almayer porque quer pintar os olhos do

²⁶ Em *Oceano mar* o início do romance, o primeiro livro, intitulado *Estalagem Almayer* apresenta, como temática, o desajuste de certos personagens que, não conseguindo se adaptar à realidade, dirigem-se àquela estalagem - da qual só o que se pode ver é o mar - a fim de curarem suas feridas existenciais. Nesse espaço alegórico - completamente isolado do mundo - estarão fadados à convivência, alguns seres que “fogem” do protótipo dos seres comuns ou “normais”. Assim, por exemplo, há o pintor *Plasson*, que quer pintar o mar, sem usar nenhuma tinta, a não ser a própria água, procurando, incessantemente, onde estariam os “olhos do mar”. O professor *Bartleboom* é um cientista que pretende pesquisar o ponto preciso em que o mar termina. *Eliseween*, a menina saída do reino dos contos de fadas, filha do *Barão de Carewall*, é mandada para lá, sob a tutela de *Padre Pluch*, a fim de tentar se curar da estranha doença que lhe retirava totalmente os pés da realidade, a doença da excessiva sensibilidade de quem não consegue tocar o chão, que a fazia atemorizar-se com tudo que fosse muito real. Para lá, também, vai *Ann Deveria*, obrigada pelo marido, a fim de se “curar da doença do adultério”. E o último hóspede *Adams*, que parecia ser um marinheiro qualquer, mas não era, porque se revela como o homem do qual se fazia necessário “salvar as histórias”. Todos precisam ir ao mar, ficar diante dele, a fim de que seu poder terapêutico lhes resgate algum tipo de redenção. Ilhados em seus universos particulares, acuados pelo sistema que não os aceita, dirigem-se a essa espécie de outra ilha (a pousada *Almayer*, que num viés irônico, tem o mesmo nome do protagonista conradiano do romance *A loucura do Almayer*, que enlouquece, a fim de se “tratarem”).

Já o segundo livro do romance: *O ventre do mar* trata da tragédia dos que - tendo sido abandonados num bote salva-vidas - sobrevivem ao naufrágio da fragata Alliance. Neste episódio, os personagens principais passam a ser o médico *Savigny*, o marinheiro *Thomas* (que afinal se descobrirá ser *Adams*).

Entrarei em mais detalhes, a propósito, respectivamente, nos capítulos 2º e 5º deste estudo.

²⁷ Sobre a “dupla” Plasson e Bartleboom, vale conferir em *Oceano mar* (BARICCO, 1997) às p.71-72, o seguinte trecho: “Plasson e Bartleboom saíram juntos, naquela manhã. Cada qual com seus instrumentos: cavalete, cores e pincéis para Plasson, cadernos e medidores variados para Bartleboom. Dir-se-ia que acabavam de aliviar o sôtão de um inventor maluco. Um tinha botas de cano longo e uma casaca de pescador e o outro uma casaca de cientista, um chapéu de lã na cabeça e luvas sem dedos, de pianista. [...] - É assombroso. Mas se alguém montasse vocês dois juntos, conseguiria um louco único e perfeito. Eu acho que Deus ainda está lá, com o grande *puzzle* debaixo do nariz, perguntando-se onde foram parar aquelas duas peças que combinavam tão bem juntas.” Além disso, vale observar que Plasson se interessa em pintar os olhos do mar (porque, segundo sua tese, é ali que ele começa, que tem seu início), ao passo que Bartleboom se preocupa em estudar onde o mar termina. Até por isso, poder-se-ia perceber essa ideia

mar. Todos os dias, metodicamente, monta o cavalete diante do oceano infinito e pinta seus quadros, sem usar nenhuma tinta. Pinta a tela branca com a água do próprio mar:

O homem nem mesmo se vira. Continua espreitando o mar. Silêncio. De vez em quando molha o pincel numa xicarazinha de cobre e esboça na tela uns poucos traços, leves. As cerdas do pincel deixam atrás de si a sombra de uma palidíssima escuridão que o vento seca imediatamente, trazendo novamente à tona o branco de antes. Água. Na xícara de cobre há somente água. E, sobre a tela, nada. Nada que se possa ver...

[...] “água do mar, este homem pinta o mar com o mar” – é um pensamento que arre pia... (BARICCO, 1997, p.12-13)

O nada pintado por Plasson (peça do quebra-cabeça que se “encaixa perfeitamente” em Bartleboom) pode ser lido, à luz das investigações de Agamben, como índice filosófico da potência absoluta, que pressupõe o ato de criação como a descida de Deus num abismo que não é senão o da sua própria potência e impotência, do seu poder e não poder.

Segundo o que ensina o filósofo italiano, em interessante formulação, David de Dinant, cuja doutrina teria sido condenada como herética em 1210, Deus, o pensamento e a matéria são uma só coisa e este abismo indiferenciado é o nada onde o mundo procede e sobre o qual eternamente se apóia. As telas de Plasson não deixam de ter se tornado, de modo análogo, as mesmas “tabuinhas de escrever/pintar” ou de remeter à folha branca à qual se reduz – em decorrência do “abismo da possibilidade” – o escritor Bartleby, que cessa de copiar.

O crítico Alessandro Scarsella nota que o motivo do mutismo (uma das marcas relacionadas ao mal estar e ao trauma contemporâneos, na poética de Baricco) encontra um equivalente no branco das telas de Plasson. Para o estudioso, a arte abstrata *ante litteram* e inevitavelmente “matérica” do pintor assume – ao longo da narrativa – um

de que os dois são partes do jogo ficcional que se completam. Quanto ao tema da problematização da infinitude e da necessidade de estabelecer limites para que se consiga viver, é minha intenção me deter sobre o mesmo, no 5º capítulo, deste estudo, em que tratarei da “Poética do Olhar” em Alessandro Baricco.

valor metaliterário, na medida em que institui um “paralelismo visivo” com a unidade temática de *Oceano mar* (SCARSELLA, 2003, p.54).

Ainda segundo sua análise, o branco absoluto daqueles quadros, que triunfa nas últimas páginas do romance, remete a um outro clássico dos romances sobre o mar, o *Gordon Pym* de Poe:

Em *Oceano mar*, o branco não é unicamente a cor do absoluto e o coração do nada, mas também – tanto quanto ocorre em *Gordon Pym* – uma metáfora da folha imaculada, onde se abre o horizonte da escrita. Plasson pintor assume, assim, uma tarefa negativa, correspondente àquela do narrador, fazendo-a tornar-se *tabula rasa*. (SCARSELLA, op. cit., p.54, trad. nossa)

O pintor de *Oceano mar* esvazia as telas de tinta, já no refúgio da Estalagem Almayer (outro não lugar, nos reinos alegóricos de Baricco), depois de ter sido um famoso retratista das mais nobres figuras da capital. Recusa-se a pintar, assim como Bartleby recusa-se a copiar e como Novecentos se recusa a descer do navio:

Plasson fizera dinheiro, nos anos anteriores, tornando-se o retratista mais amado da capital. Podia-se dizer que não havia, em toda a cidade, uma família sinceramente ávida por dinheiro que não tivesse, em casa, um Plasson. Retratos, que fique claro, somente retratos. Fazendeiros, mulheres de saúde debilitada, filhos inchados, tias-avós encarquilhadas, industriais rubicundos, moças casadoiras, ministros, padres, prima-donas da Ópera, militares, poetisas, violinistas, acadêmicos, manteúdas, banqueiros, crianças prodígio: pelas paredes da alta sociedade da capital fitavam, oportunamente emolduradas, centenas de caras atônitas, fatalmente enobrecidas pelo que nos salões era chamado de “o toque Plasson”: curiosa característica estilística, senão traduzível no talento, realmente singular, com que o apreciado pintor sabia brindar com um reflexo de inteligência qualquer olhar, mesmo que fosse o de um bezerro. “Mesmo que fosse de um bezerro” era uma especificação que, usualmente, nos salões era suprimida.

Plasson poderia ter continuado assim anos a fio. As caras dos ricos não têm fim. Mas certo dia, de chofre, decidiu largar tudo. E ir-se embora. Uma ideia muito precisa e incubada anos a fio, levou-o embora.

[...] Queriam saber o que havia por trás da renúncia do maior mestre da sublime arte do retrato. Ele respondeu lapidar, com uma frase que não cessou, em seguida, de se prestar a múltiplas interpretações:

- Cansei-me de pornografia.

Partira. Ninguém, nunca mais, o acharia. (BARICCO, 1997, p.72)

A morte de Plasson revela a radical mudança sofrida pelo artista, quando o professor Bartleboom decide catalogar os quadros pintados, no período em que vivera na Estalagem:

CATÁLOGO PROVISÓRIO DAS OBRAS PICTÓRICAS DO PINTOR MICHEL PLASSON ORDENADAS EM ORDEM CRONOLÓGICA A PARTIR DA ESTADA DO MESMO À ESTALAGEM ALMAYER (LOCALIDADE QUARTEL) ATÉ CHEGAR À MORTE DO MESMO.

Redigido, em benefício dos pósteros, pelo professor Ismael Adelante Ismael Bartleboom, com os recursos da própria experiência pessoal e de outros testemunhos confiáveis.

Dedicado à Madame Ann Deveria

1. Oceano mar, óleo sobre tela, cm. 15 x 21,6. Coleção Bartleboom.

Descrição. Completamente branco.

2. Oceano mar, óleo sobre tela, cm. 80,4 x 110,5. Col. Bartleboom.

Descrição. Completamente branco. (BARICCO, 1997, p.167)

A Poética da Recusa também se constrói por meio dos procedimentos estilísticos de que Baricco lança mão, ao tratar do tema. Sempre pelo viés da ironia, ele se apropria das diversas formas do discurso oficial, com a finalidade de revertê-las, esbrachá-las, representando, a nível formal, a rejeição ao *stablishment* e a todas as suas manifestações de dominação.

Esse recurso é facilmente verificável, por exemplo, no elenco exaustivo das figuras que ele pintara – como mais amado retratista da capital – em que os inúmeros elementos justapostos desfilam em um longo período construído em coordenação assindética e chegam, formalmente, ao limite da saturação. O poder descritivo é tão aguçado que o leitor parece estar diante da infinita galeria de quadros de retratos (não

muito distinta da que se observa em alguns museus, que arquivam memórias dos ilustres do passado ou de velhos retratos amarelados de quem já morreu e que, num ritual ostensivo de manutenção da nobre tradição familiar, em algumas casas, ainda são dependurados nas paredes “das salas de jantar”²⁸).

Plasson não aguentou mais reproduzir as infundáveis “caras atônitas”, que não terminavam nunca, pois “as caras dos ricos não têm fim”; quis – de modo análogo a Novecentos e a Bartleby – dar um basta e não aderir ao sistema dos condicionamentos, em que somos apenas “prisoneiros a céu aberto”, escravos do aparato ideológico que “coisifica” tudo e todos (ADORNO, op. cit., p.200); recusou-se a aceitar os limites das molduras (tais como as paredes do escritório, que cerceavam o escrivão de Melville), que aprisionavam a sua capacidade criativa, uma vez que, cooptado pelo sistema que lhe dava muito dinheiro, só podia pintar aqueles específicos retratos (que, afinal, levaram-no a concluir que o que fazia não era arte verdadeira, mas pornografia).

O recurso irônico, do escracho e da irreverência também pode ser observado no uso intrometido do narrador, ao comentar: “mesmo que fosse de um bezerro”. O próprio narrador, estranhando a expressão (que destoa totalmente do discurso afetado, excessivamente burilado que o precede: “curiosa característica estilística, senão traduzível no talento, realmente singular, com que o apreciado pintor sabia brindar com um reflexo de inteligência qualquer olhar”) de que faz uso, como se lembrasse – de repente – ser necessário manter o registro formal, de que vinha se utilizando, para exaltar as qualidades de Plasson, acrescenta, numa espécie de arremedo, como se dissesse “aqui entre nós”, o seguinte: “Mesmo que fosse o de um bezerro” era uma especificação que, usualmente, nos salões era suprimida” (BARICCO, op.cit., p.72)

O segundo trecho, que trata da catalogação dos quadros – quando da morte do pintor – também se constrói por meio da apropriação do discurso oficial (basta que

²⁸ Interessante metáfora sobre as “pessoas da sala de jantar” – que remete às fotografias emolduradas nas paredes de alguns ambientes aristocráticos, em que se quer preservar a imagem dos que já morreram – é muito bem construída, ironicamente em *Panis et circensis*, de autoria de Gilberto Gil e Caetano Veloso (maio de 1968), cujo refrão se concentra nos seguintes versos: “... Mas as pessoas na sala de jantar /Essas pessoas na sala de jantar/ São as pessoas na sala de jantar/ Mas as pessoas na sala de jantar / Estão ocupadas em nascer e morrer...” Assim como o narrador do poema quer respirar, para além das paredes opressoras daquela “sala de jantar”, de modo análogo, também Plasson parece querer fugir das molduras pesadas e cerceadoras de sua liberdade criativa de pintor, cansado de reproduzir retratos enfadonhos (dos que só pensam em “nascer e morrer”) – quase sempre iguais ou muito parecidos dos nobres, que por excessiva vaidade, pagavam-lhe para cultivar a própria imagem.

lembramos dos catálogos de pinturas tradicionais, que encontramos, por exemplo, em compêndios com obras variadas de diversos artistas ou mesmo das descrições que costumam acompanhar os quadros em algumas exposições), inclusive com a opção gráfica por maiúsculas em caixa alta, para revertê-lo e mais do que isso, no caso, esvaziá-lo, porque seria totalmente descabida uma descrição de quadro tal como “completamente branco”, ou melhor dizendo, que sinalizasse o nada absoluto.

Tanto Novecentos, quanto *Bartleboom*, Plasson e Savigny, de modo análogo ao de *Bartleby* de Melville ilustram, assim, algum tipo de renúncia.

Em interessante ensaio crítico, Claudio Magris (MAGRIS, 2012, p.112-125), analisando, particularmente o anticapitalismo na literatura austríaca do séc. XIX, nota, em especial, nas obras de Grillparzer e Stifter que a renúncia que eles procuram representar, em alguns de seus personagens, residiria, não na base de uma ascese espiritual, mas sim na de uma estratégia de defesa do indivíduo (que parece ser a mesma de *Bartleby*). Este, segundo o famoso escritor triestino, para defender da intercambiabilidade e convertibilidade universais (Marx diria da “prostituição generalizada”), um *quid* irredutivelmente seu, a fim de não ser engolido e triturado pela máquina social, acabará renunciando à afirmação de si mesmo, chegando, às vezes, a organizar o próprio insucesso e inutilidade. Com efeito, esse tipo de anti-herói:

...escolherá a sombra, a ausência, a dissimulação, a subtração; “emagrecerá em todos os sentidos”, como dirá sobre si mesmo Kafka, o maior poeta dessa estratégia da negação e do apagamento do eu. Tal estratégia, que vai fundo nos meandros da subjetividade contemporânea, em sua relação com a história e a sociedade, encontrou certamente, grandiosas expressões nas mais diversas literaturas. Pensemos, apenas para citar alguns exemplos, no escrivão *Bartleby* de Melville, em *Wakefield* de Hawthorne, em *Oblomov* e também em Frédéric Moreau de Flaubert. (MAGRIS, op. cit., p.118-119)

A última parte do romance de Melville se dedica à tentativa do narrador de querer descobrir quem tinha sido, afinal, *Bartleby* (antes de ter sido seu empregado copista). Ele acabará sabendo - ainda que não possa ter certeza de que a informação é verdadeira - que:

Bartleby havia sido funcionário da Repartição de Cartas Mortas, em Washington, do qual fora afastado de súbito devido a uma mudança na administração. Quando penso sobre esse boato, mal posso exprimir as minhas emoções. Cartas mortas! Não se parece com homens mortos? Pense num homem que, por natureza e infortúnio, era propenso ao desamparo; poderia haver um trabalho mais adequado para aguçar o seu desamparo do que lidar o tempo todo com cartas mortas, separando-as para jogá-las ao fogo? Pois elas são queimadas todos os anos, aos montes. Por vezes, entre os papéis dobrados, o funcionário lívido encontrava um anel – o dedo ao qual estava destinado talvez estivesse apodrecendo na sepultura -; algum dinheiro, enviado por caridade – aquele que teria sido ajudado talvez já não estivesse sentindo fome; um perdão para os que morreram em desespero; esperança para os que morreram sem nada esperar; notícias boas para os que morreram sufocados por calamidades insuportáveis. Com recados de vida, essas cartas aceleram a morte. (MELVILLE, op.cit., p.36-37)

As cartas que Bartleboom escreve em *Oceano mar*, ao final, também, acabarão sem destino, porque as sucessivas desilusões amorosas por que passa, fazem com que decida dar a caixa a um criado qualquer (o que, no momento, era-lhe mais próximo).

Cumprir notar ainda que as cartas que o professor escreve se fundamentam na necessidade que ele tem de contar, enfim, de narrar: “[...] Não tem nomes e não tem endereços para colocar no envelope: mas tem uma vida para contar [...]” (BARICCO, op.cit., p.24).

A idéia de “vida a contar” perpassa, como força motriz, praticamente toda a obra ficcional de Baricco²⁹. A valorização do narrar como fonte inesgotável de vida - como afirma Todorov (2004): “narrativa é vida”- é facilmente verificável, por exemplo, em *Novecentos*, que dizia que “nunca se está verdadeiramente frito, enquanto se tiver de reserva uma boa história e alguém a quem contá-la” (BARICCO, 2000, p.16), como em *Mundos de Vidro*:

²⁹ A propósito, gostaria de remeter à minha dissertação de mestrado, em que busquei tratar, basicamente do sentido das histórias orais e da função do narrador em Baricco: FANTIN, M.C.M.B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*, disponibilizada no Banco de Teses da Biblioteca Digital da USP: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde - 12112009 - 145928>, especialmente o terceiro capítulo: *Castelli di rabbia*: a narrativa como resistência, às p.60-121.

A verdade é que vemos, ouvimos e tocamos tantas coisas... é como se tivéssemos dentro de nós um velho narrador, que durante todo o tempo continua a contar-nos uma história rica de mil detalhes, que nunca se acaba. Ele conta, não pára nunca, e aquela é a vida [...] Alguns chamam de anjo o narrador que têm dentro de si e que lhes conta a vida...” (BARICCO, 1999, p.106)

Isso se reitera ainda, por exemplo, em *Oceano mar*, nas histórias de cada um dos personagens e na de um deles, em particular, Adams, o homem de quem era preciso salvar as histórias:

Langlais sabia tudo isto. E no entanto ficou com Adams. Roubou-o à miséria e levou-o em seu palacete. Em qualquer mundo tivesse ido refugiar a sua mente, ali ele iria buscá-lo. E o traria de volta. Não queria salvá-lo. Não era exatamente isso. Queria salvar as histórias que estavam escondidas nele. (BARICCO, 1997, p.59-62)

Em sentido oposto, as cartas, que fazem parte apenas do final da história do escrivão de Melville, tocam de perto a morte. É interessante verificar que a voz narrativa que aqui se insere (diversa da que narra o episódio, que é a do advogado - patrão) – como alter-ego da voz do autor – dedica à matéria do narrar poucas palavras, pois pretende conferir, formalmente, a ideia do acessório – do que é possível viver sem - de comentário “sem importância”. Mas, justamente por conta desse artifício, do coloquial, do tom de boataria ao qual não se pode dar credibilidade, é que se aguça ainda mais a curiosidade do leitor sobre quem teria sido Bartleby:

Não haveria necessidade de continuar esta história. A imaginação poderia suprir com facilidade o relato inadequado do enterro do pobre Bartleby. Mas, antes de me despedir do leitor, desejo dizer que se esta narrativa curta interessou-lhe a ponto de despertar a sua curiosidade para saber quem era Bartleby, e que tipo de vida levava antes de conhecer o narrador, posso apenas assegurar que sinto a mesma curiosidade, mas sou incapaz de satisfazê-la. Não sei se devo contar um boato que me chegou aos ouvidos, alguns meses depois da morte do escrivão. Não posso dar garantias sobre sua origem e nem de quão verdadeiro é. Mas já que esse relato obscuro teve algum interesse para mim, embora triste, pode ser que o mesmo aconteça aos outros; por isso menciono-o brevemente. (MELVILLE, op.cit., p.36)

De certa forma, a introdução dessa outra consciência narrativa organizadora rompe com o discurso onipotente do narrador-jurista e revela uma “fragilidade” ou ainda “comoção”, por meio de um viés mais humanizador (o “pobre” Bartleby... o “relato obscuro... embora triste”) que, em boa medida, faz lembrar de algumas intromissões, levadas a efeito pelos múltiplos narradores, que frequentam as páginas dos romances de Baricco.

Guardando as devidas medidas e contextualizações específicas de cada obra, o fragmento que elegemos para tratar da morte de Bartleboom (já nos próximos parágrafos), também será apresentado pela voz de um narrador – até então inexistente – que é a de um professor substituto, amigo do personagem. A coloquialidade, o tom informal e que remete às narrativas orais (marca fundamental de um dos procedimentos mais utilizados por Baricco em sua “arte de narrar”) pode ser constatado pela repetição insistente da expressão: “se é que me entendem”³⁰, que visa aproximar o narrador do leitor (de maneira semelhante à qual, aguçando-nos a curiosidade, o narrador da parte final de Bartleby, em tom de aparente desdém, fissa o leitor, atenuando o distanciamento, que antes se instaurara pela única e poderosa voz que detinha, até então, os modos de narrar).

Cumprе notar que o procedimento pelo qual o narrador de *Oceano mar* opta por transitar é o da ironia.

O Bartleby de Melville morrerá numa prisão e o episódio final (como se demonstrou acima) revela que as cartas, às quais se dedicara a ler, morrem, por serem queimadas.

O Bartleboom de Baricco morrerá, também, após ter desistido de entregar a caixa com as cartas à amada (pela qual ele passa a vida toda procurando e só se desilude), dando-a – por total frustração – ao primeiro que aparece.

A grande diferença é que o fim de Bartleboom – completamente diverso do trágico fim de Bartleby – se dará em decorrência de um prolongado e ininterrupto acesso de riso.

³⁰ Essa expressão fática faz parte do longo trecho transcrito a seguir, na sequência sobre a morte de Bartleboom.

O sufixo “boom” de seu nome pode ser interpretado como indício do fato de que ele, literalmente, explode de tanto rir. É o que depreendemos do seguinte trecho:

Bartleboom, ele, desatou a rir.

Mas a rir de escangalhar, mas a rebentar de rir, coisa de rir a bandeiras despregadas, não havia meios de fazê-lo parar, com lágrimas e tudo, um espetáculo, uma risada babélica, oceânica, apocalíptica, uma risada que não acabava mais. Os criados da casa Ancher não sabiam o que fazer, não havia meios de fazê-lo parar, nem por bem nem por mal, continuava a se esfacelar de tanto rir, ele, uma coisa constrangedora, e contagiosa além do mais, isto se sabe, um começa e depois todos atrás, é a lei da risadagem, é como um contágio, você quer tentar ficar sério, não consegue, é inexorável, não adianta nada, despencavam um após outro, os criados, que ademais não tinham nada do que rir, aliás, para sermos exatos, teriam do que se preocupar por causa daquela situação constrangedora, se não dramática, mas despencavam um a um, a rirem feito loucos, de mijar nas calças, se é que me entendem, de mijar nas calças, se não tomar cuidado. Afinal, levaram-no para uma cama. Ria até na horizontal, de qualquer modo, e com que entusiasmo, com que generosidade, um portento, realmente, entre soluços, lágrimas e sufocações, mas irrefreável, portentoso, realmente.

[...] Morreu que era de manhã. Fechou os olhos e não os abriu mais. Simples.

Eu não sei. Há pessoas que morrem e, com todo o respeito, não perdemos nada. Mas ele era daqueles que quando já não estão, você sente. Como se o mundo inteiro se tornasse, de um dia para o outro, um pouco mais pesado. É capaz que este planeta, e tudo o mais, fique à tona no ar só por existirem tantos Bartleboom, por aí, que se encarregam de mantê-lo no alto. Sem terem a cara de heróis, mas enquanto isso seguram o rojão. São assim. Bartleboom, ele, era assim. Por exemplo: era capaz de pegar você debaixo do braço, num dia qualquer pela rua, e dizer-lhe em grande segredo

- Eu, uma vez, vi os anjos. Estavam à beira do mar.

Apesar de não acreditar em Deus, ele era um cientista, e não ter lá grande predisposição pelas coisas da igreja, se é que me entendem. Mas tinha visto os anjos. E ele contava isso para você. Pegava você pelo braço, num dia qualquer, pela rua e com admiração nos olhos, dizia:

-Eu, uma vez, vi os anjos.

Pode-se lá não querer bem a um sujeito assim? (BARICCO, 1997, p. 189-194)

Mikhail Bakhtin, em uma das análises que propõe em sua *Teoria Geral do Romance*, ao tratar das formas do discurso narrativo, afirma que, no caso do romance, o

discurso será mais rico (ou “dialógico”) sempre que o autor for hábil em reproduzir a “palavra de outrem”.

O que se faz necessário entender, segundo as lições do eminente sociolinguista russo é que, durante o percurso histórico de afirmação do gênero romanesco, instaurou-se, a princípio, o que ele denominou “discurso enobrecido”, verdadeiro porta-voz do espírito de nacionalidade e moralidade dominantes. Isso se deu, em boa medida, porque o romance surgiu, inevitavelmente ligado à leitura, que, à época, se restringia às classes cultas, que dominavam o código escrito. Mas mesmo esse tipo de discurso não consegue ocultar, totalmente, as vozes populares e as marcas da oralidade que estão impressas na trama narrativa. Na narrativa romanesca, “existe uma bivocalidade que oculta um outro tipo de discurso, às vezes radicalmente adverso ao discurso enobrecido da enunciação” (BAKHTIN apud MACHADO, 1995, p.58). Daí porque a prosa romanesca abranja diversos estratos sociais e, ainda que a narrativa seja “enobrecida”, os personagens e suas respectivas vozes sempre apresentam algumas diferenças – pelos adjetivos que os qualificam, pelo comportamento que apresentam, pelo vocabulário que usam, e assim por diante. (op.cit., p.59)

Toda vez que o “discurso enobrecido” tenta cancelar as diferentes entoações discursivas, que constituem o plurilinguismo romanesco, estaremos diante do que Bakhtin denomina “monologismo” (que, em síntese, pode ser definido, em termos procedimentais, como a tentativa de uniformização do tom discursivo do “outro”).

Mas quando o ficcionista lança mão de recursos como a paródia, a ironia, o rebaixamento grotesco das figuras que representam os cânones literários, acaba por romper a “monologia do discurso enobrecido”, instaurando uma narrativa essencialmente “dialógica”³¹. Esse tipo de procedimento pode ser apontado já nos primeiros romances do mundo moderno, desde a picaresca espanhola clássica até Cervantes e Rabelais, por exemplo. (BAKHTIN & VOLOCHINOV, 1992)

³¹ Em interessante entrevista, Irene Machado afirma que: “É muito difícil para o pensamento acadêmico digerir a radicalidade das concepções de Bakhtin em defesa de um homem que fala e produz ideias sobre o mundo sob a forma de gêneros diferenciados no discurso cotidiano. Não é fácil tolerar a rebeldia dialógica que segue as formações da semiose imprevisível, contra, sobretudo, as formas enobrecidas do mundo poético para o qual se voltou Aristóteles.” (MACHADO, I. *Entrevista a Irene Machado*. In: Rastros – Revista do Núcleo de Estudos de Comunicação – disponível em: www.revistas.univerciencia.org/index.php/rastros/article/viewFile/6008/54.

É dessa matriz irônica que Alessandro Baricco lança mão em muitas de suas obras, uma vez que busca romper o monologismo, entendido como uniformização das vozes do narrar.

Nos exemplos acima citados (os trechos de *Oceano mar* que nos propusemos a analisar às p.15-16 – 19 - 20) temos, respectivamente, no primeiro, o *discurso enobrecido* do narrador que, a nível estrutural, representa (por meio da escolha pelo registro formal e afetado com que se pronuncia) o *status quo* da alta nobreza, que pagava a Plasson para ser retratada. Importa perceber o quanto a enunciação exaustiva dos tipos mais variados de pessoas que eram retratadas visa, exatamente, dar conta do vasto repertório do pintor e do que passou a ser o chamado “toque Plasson”.

É possível perceber – na construção desse longo parágrafo – um primeiro nível de discurso que visa representar a “alta sociedade da capital” (daí por que, até o trecho que inicia com “o toque Plasson”, seja possível constatar a tentativa do narrador de aderir a um viés monológico, aqui usado com a finalidade de ser fidedigno à nobreza local, sendo porta-voz do registro sociolinguístico usado pela mesma. Mas, especialmente quando passa a definir o “toque Plasson”: “curiosa característica estilística, senão traduzível no talento, realmente singular, com que o apreciado pintor sabia brindar com um reflexo de inteligência qualquer olhar, **mesmo que fosse o de um bezerro. “Mesmo que fosse de um bezerro”** (grifo nosso) era uma especificação que, usualmente, nos salões era suprimida” (BARICCO, op. cit., p.72), perceberemos a total reversão do chamado “*discurso enobrecido*” pela inserção do que Bakhtin denominou “*skaz*” e que é um recurso específico dos modos de narrar, que intensifica os matizes da oralidade, transferindo, para o texto, as entoações e as construções típicas de determinadas classes representadas na obra. Segundo o que ensina Irene Machado, a propósito, o “*skaz* é um discurso com dupla orientação: uma voltada para o discurso falado (de onde assimila a entoação, a construção sintática e o matiz lexical) e outra voltada para o discurso do outro (o porta-voz de uma visão de mundo)” (MACHADO, 1995, p.315).

“Mesmo que fosse de um bezerro” é uma forma de *skaz* que, pelo viés do estranhamento (que se obtém por meio da “invasão” do elemento de matiz, basicamente oral e, mais ainda, de registro informal e popular) subverte a estrutura “burilada” e “enobrecida” do parágrafo inteiro.

O comentário que se segue, na última frase, num tipo de investida metalinguística, joga por terra, de uma vez por todas, o tom artificialmente “áulico”,

com que o narrador abre o respectivo trecho. Melhor dizendo, como se tivesse cometido uma imensa falha, uma gafe (um “ruído” dissonante, diante do nobre fluxo de termos com que vinha narrando até então), o próprio narrador (num adendo, que remete à arte da improvisação) decide se justificar e, dessa forma, apresenta o tipo de situação em que “a emenda acaba saindo pior do que o soneto”. Esse recurso do comentário (como se a consciência que narra introduzisse um aposto ou abrisse parênteses), que abruptamente parece invadir o texto, é muito frequente em diversas intervenções dos narradores criados por Baricco.³²

Com efeito, a multiplicidade de consciências narrativas, correspondente à relativização dos pontos de vista, no intento de afastar certezas, exige esse tipo de quebra, pois o que importa é a maneira pela qual cada um dos narradores conta o que viu e apreendeu, a partir da própria percepção, o que, no limite, compõe um mosaico bastante heterogêneo de idéias.

No segundo trecho que escolhemos para análise, também, de modo análogo, o cabeçalho do enunciado (que abre essa parte do romance: a da morte de Plasson) remete ao mesmo tipo gráfico, linguagem e escrita, que, geralmente encontramos na catalogação de obras pictóricas. Importa observar que tal estratégia narrativa visa, num primeiro momento, aderir ao “discurso enobrecido” e distanciado, numa perspectiva monológica, para aos poucos esmaecê-lo, até por fim, subvertê-lo. Os elementos que rompem a catalogação oficial e previsível – no mundo das artes – aparecem pela reiteração de “completamente branco”.

Da mesma forma pela qual, no primeiro trecho analisado, o próprio narrador alerta para o fato de que a expressão “mesmo que fosse de um bezerro” está fora do contexto esperado, destoando da nobreza dos salões, assim também não se espera que, numa catalogação de quadros, haja um tipo de descrição reiterativa apenas como: “completamente branco”. É totalmente imprevisível e sem sentido catalogar quadros, nos quais não há nenhuma imagem, mas apenas a tela vazia e branca. No caso, a subversão do “discurso enobrecido” se dá pela quebra de expectativa que o próprio discurso, logo no início, articulava.

Quanto a Bartleboom, seguindo essa mesma linha de raciocínio, o que temos nos dá indícios de que o procedimento irônico se tenha construído, por assim dizer, por

³² Pretendemos analisar esse tipo de característica mais acuradamente, ao tratar da Poética da Oralidade na obra de Alessandro Baricco, no 8º capítulo deste nosso estudo.

meio de uma apropriação, de matriz paródica, de Bartleby. De fato, o que se obtém, em termos de efeito estético é o desarranjar do sentido original do texto e do personagem de Melville. A ironia, aqui, se constrói pela máxima aproximação do objeto, para em seguida, revertê-lo, distorcê-lo, deformá-lo. Só é possível subverter o que se conhece integralmente.

Segundo Bakhtin, “pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar”. (BAKHTIN, 1997, 194)

Ao criar um personagem desastrado como Bartleboom, evocando no nome e no ato da escrita, o escritor Bartleby, Alessandro Baricco ressignifica o personagem melvilliano, invertendo seu valor, num nítido procedimento de carnavalização literária, o que no limite, colabora para valorizar e, ao mesmo tempo, dialeticamente, subverter o conceito de cânone literário.

Em várias situações, tanto no que revela o personagem Novecentos, como Plasson, Bartleboom e também o protagonista de *Esta história*, Ultimo Parri – que analisaremos no 4º capítulo deste estudo - temos a caracterização de tipos – um tanto quanto desajeitados, trapalhões, ineptos, bizarros – que não se constroem como meramente cômicos.

Com efeito, ao tratar das sutilezas e diversas nuances que o cômico foi assumindo ao longo da história dos gêneros literários, Umberto Eco evoca, para debater o tema, as concepções de Aristóteles, Kant e Hegel, para, em seguida, cotejá-las com a teoria pirandelliana sobre o Humorismo. Assim é que, ensina o famoso pensador, na visão hegeliana, por exemplo:

É essencial ao cômico que quem ri se sinta tão seguro de sua verdade que possa olhar com superioridade para as contradições alheias. Esta segurança, que nos faz rir da desgraça de um inferior, é naturalmente diabólica. (ECO, 2006, p.73)

A grande contribuição para o assunto surge, efetivamente, com o que Pirandello aponta como a passagem da *percepção do contrário* para a do *sentimento do contrário*. Se, num primeiro momento, prevalece o incidente, a ruptura das expectativas normais, que suscitam o riso (já que, a partir de minha superioridade, consigo rir do outro),

quando se passa à reflexão e a uma espécie de identificação, em que o personagem já não permanece distanciado de mim, mas me faz pensar que eu poderia estar em seu lugar, a superioridade cai por terra e o riso (antes meramente cômico) se transforma em sorriso (pois mistura-se à piedade). É então que se passa do cômico para o humorístico. (PIRANDELLO apud ECO, op.cit., p.74)

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que aqueles personagens de Baricco que ainda, num primeiro momento, suscitam o riso (pelas situações absurdas em que transitam, que em geral, criam uma expectativa que dá em nada) acabam – conforme evoluem no fluxo da narrativa – suscitando, também, no espírito do leitor, uma certa simpatia e comoção (nos movemos com eles), por mostrarem, muitas vezes, pelo fracasso de suas intenções, o traço frágil e demasiado humano de que se constituem.

É o que se verifica, facilmente, por exemplo, no episódio da morte de Bartleboom. O narrador, ao final, vê na figura do bizarro professor uma espécie de herói da categoria dos anônimos, que “sem terem a cara de heróis, seguram o rojão”, alguém que – por ser como era – acaba fazendo falta ao mundo, quando morre, porque parece que o “mundo inteiro se torna, de um dia para o outro, um pouco mais pesado”...

O final desse trecho, em que o narrador se solidariza com o personagem, é muito revelador dessa comoção, admiração (que transforma o riso no sorriso, por meio da reflexão, que faz com que se passe da percepção do elemento que foge às expectativas para o sentimento do contrário, que faz com que o leitor entre no personagem, não mais em atitude de superioridade em relação ao mesmo): “Pode-se lá não querer bem a um sujeito assim?” (BARICCO, op.cit., p.189-194)

Milan Kundera, no brilhante ensaio que fecha a antologia “A arte do romance” recupera a questão do humor como dado fundamental, em que se deve alicerçar o romance, concebido enquanto “paraíso imaginário dos indivíduos”. Partindo do admirável provérbio judaico: “O homem pensa, Deus ri”, o eminente escritor tece toda uma teorização sobre a necessidade do espírito humorístico, a fim de que se construa um bom romance. Com efeito, contrapondo o espírito teórico, sério, dos antigos filósofos chamados *agelastes* (expressão proveniente do grego que significa: “aquele que não ri, que não tem senso de humor”) ao de Rabelais, afirma que, provavelmente, a arte do grande autor de *Gargantua e Pantagruel* resida no fato de que ele, mais do que ninguém, tenha sabido “ouvir o riso de Deus”, criando o “primeiro grande romance europeu”:

Não existe paz possível entre o romancista e o *agelaste*. Não tendo nunca ouvido o riso de Deus, os agelastes são convencidos de que a verdade é clara, de que todos os homens devem pensar a mesma coisa e que eles mesmos são exatamente aquilo que pensam ser. Mas é precisamente ao perder a certeza da verdade e o consentimento unânime dos outros que o homem torna-se indivíduo. O romance é o paraíso imaginário dos indivíduos. É o território em que ninguém é dono da verdade, nem Ana nem Karenin, mas em que todos têm o direito de ser compreendidos, tanto Ana como Karenin.

[...] A erudição de Rabelais, por maior que seja, tem portanto um outro sentido que a de Descartes. A sabedoria do romance é diferente daquela da filosofia. O romance nasceu não do espírito teórico, mas do espírito do humor. (KUNDERA, 1988, p.140-141)

O Bartleboom criado por Baricco, especialmente, com sua “lei da risadagem” desarranja o Bartleby de Melville (num lance de total subversão irônica), investindo nos “ecos do riso de Deus”, apontado por Kundera como característica essencial do genuíno espírito romanesco. À la Rabelais, reverte o personagem canônico original, numa visada de total ruptura com o *discurso enobrecido* característico dos romances eminentemente monológicos, abrindo ao dialogismo bakhtiniano, coerente com a gênese da intertextualidade que o nutre, qual seja, em síntese, a da incessante busca pelo afastamento das certezas.

A propósito, no estudo de Agamben sobre *Bartleby, o escrívão*, já mencionado anteriormente, uma das questões que o eminente pensador italiano esclarece é, que, exatamente por trabalhar no âmbito do que a Filosofia denomina “contingência”³³ é que o conto de Melville toca de perto no que Walter Lüssi, tratando de Robert Walser conceitua como “experimento sem verdade”. Melhor dizendo, tanto em Walser como em Melville, nos casos analisados, os seus “experimentos literários” são sem verdade, porque, neles, a verdade seria posta em causa:

Estes não concernem simplesmente, como os experimentos científicos, à verdade ou à falsidade de uma hipótese, o verificar-se ou não verificar-se de alguma coisa, mas põe em questão o próprio ser,

³³ “Um ser, que pode ser, e simultaneamente, não ser, chama-se em filosofia primeira, contingente [...] O contingente, que pode ser ou não ser, na sua oposição ao necessário, coincide com o espaço da liberdade humana.” (AGAMBEN, 1993, p.35)

antes ou para lá do seu ser verdadeiro ou falso. (AGAMBEN, op.cit., p.33)

O “experimento” que Melville confia a Bartleby é dessa espécie. Daí porque interessa, particularmente, ao que, no fundo, orientam as escolhas intertextuais efetivadas por nosso autor. Como procuramos demonstrar no capítulo introdutório do presente estudo, a fonte de que se nutrem tais escolhas giram ao redor de um núcleo vital que é o da relativização das certezas, em que a verdade sempre é posta em xeque.

De certa forma, ao eleger filosoficamente a instância do que é “contingente” (do que pode ser ou não ser), investindo nesse “abismo da possibilidade”, do ponto de vista literário, Baricco reforça a crença na força de um discurso eminentemente estético (em detrimento do utilitário, que se apóia apenas no que é “necessário”) e assim coloca no cerne do debate o conceito de liberdade, como já analisamos anteriormente.

Dentro da mais fiel tradição humorística pirandelliana, nosso autor faz com que o receptor leia as peripécias do bufo personagem, não por meio do riso distanciado e superior (que está na base do espírito cômico), mas gerando aquele *sentimento do contrário*, em que ao riso se acrescenta a piedade, pois “pode-se lá não querer bem a um sujeito assim?” (BARICCO, op.cit., p.189-194)

O trecho final do conto de Melville recebeu ainda de Agamben interessante interpretação, à luz de uma chave crítica, pautada no significado que o escriba assumiria no sentido evangélico do termo. Seguindo essa linha de análise, Bartleby é um *law-copist* e a sua renúncia à cópia é, também, de certo modo, uma renúncia à Lei, um liberar-se da “antiguidade da letra”. Alguns críticos viram em Bartleby uma figura de Cristo. Mas o filósofo italiano acrescenta que, se Bartleby pode ser interpretado como novo Messias, certamente, não veio para “redimir o que aconteceu, mas para salvar o que não aconteceu”. (op.cit., p.46-49)

Muitos personagens da obra ficcional de Baricco alinham-se à tradição dos puros (como o príncipe Míchkin de Dostoiévski³⁴), dos bufos, ou ainda dos bizarros,

³⁴ No prefácio à obra *O idiota* de Dostoiévski, Paulo Bezerra percebe em Míchkin, além dos protótipos de Cristo e Dom Quixote, traços como o de esquisito e *iuród*: “o esquisito é aquele que se desvia acentuadamente do papel social que lhe destinam, o *iuród* tanto pode ser um indivíduo atoleimado, juridicamente irresponsável, como um mendigo e louco com dons proféticos. E note-se que Míchkin tem uma capacidade excepcional de penetrar na interioridade das pessoas e defini-las.” (BEZERRA, 2002, p.10). A matriz dos “esquisitos” de Baricco não é muito distinta da que aqui se descreve, em relação ao

malfadados ou ineptos (um pouco como o Zeno Cosini ou os velhos svevianos – que remete à tradição da literatura dos ineptos e fracassados de todo gênero), os estranhos e loucos (Mormy, o filho do sr. Rail em *Mundos de vidro*, por exemplo, tem um estranho olhar, parece viver no mundo dos lunáticos, mas até mesmo por isso, o narrador, vê nele “a sombra de ouro”, a que acompanha todos os que não conseguem se adaptar ao sistema³⁵). Nenhum deles cabe no sistema, visto por Kierkegaard como um castelo de gigantes, em que o indivíduo não tem espaço.³⁶ Mas, em todos eles, há um elemento recorrente que convém ressaltar: é impossível que o leitor não acabe simpatizando com os mesmos ou como diria o narrador, a respeito de Bartleboom, que não passe a querê-los bem.

A renúncia à Lei é fonte de inspiração à obra do autor turinês, mas ele a aplica não só no nível do enunciado, como também da enunciação, por meio dos procedimentos narrativos de que lança mão – alguns dos quais procuramos demonstrar anteriormente (especialmente o da ironia, pautada na subversão do cânone e do discurso oficial e de um espírito de humor, em cuja base reside o *sentimento do contrário* tal como proposto por Pirandello).

Se Bartleby (como novo Cristo) salva porque não redimível, Bartleboom, herói anônimo que “enxerga anjos”, escreve infinitamente cartas a uma amada, que jamais se concretizará e morre de tanto rir (diante de seu fracasso, num lance de auto-ironia extrema), contagiando a todos com a sua lei da risadagem. Ele salva, talvez, porque se tenha permitido, como afirma Milan Kundera (1988, p.140) ouvir o “eco do riso de Deus”.

personagem de Dostoiévski, só que, muitas vezes, acrescenta-lhes o traço humorístico (conforme tentamos demonstrar).

³⁵ A respeito, ver FANTIN, M.C.M.B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*, disponibilizada no Banco de Teses da Biblioteca Digital da USP: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde - 12112009 - 145928>, p.89.

³⁶ Susan Sontag, em ensaio sobre Roland Barthes, observa a importância fundamental de Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein, como vozes que se destacaram – entre tantas outras – no intento de proclamar o absurdo dos sistemas: “em sua forma moderna e forte, o desdém pelos sistemas é um aspecto do protesto contra a Lei, contra o Poder em si.” Como veremos, em capítulo oportuno, tal “esclerose dos sistemas” (termo usado por Barthes, em seu primeiro ensaio sobre Gide) trará consequências fundamentais, no tocante à invenção das formas de narração antilineares. (SONTAG, 2005, p.96)

2. A Poética da Queda - Baricco e Conrad: “Nascer é cair no mar”

O posfácio à edição italiana de *Coração das trevas* (CONRAD, 2003, p.113-121) tem autoria de Baricco e constitui um ensaio crítico de altíssimo nível – entre os melhores do gênero - que esclarece muito do estilo do famoso escritor polonês, que depois se naturalizou inglês, adotando a língua inglesa como pátria ficcional. Em suas reflexões, o que chama a atenção é a ênfase que o autor italiano confere ao que denomina “imperfeição de narrar”, enquanto traço recorrente à escritura conradiana. Com efeito, afirma:

La scrittura stessa di Conrad, d'altronde, sembra assolutamente coerente a una simile predisposizione per l'imperfezione. Conrad scriveva in modo diseguale, alternando una secca limpidezza a frasi rigogliose come le foreste che raccontava. Il ritmo interno ai periodi è spesso sconnesso, e non sembra proprio inseguire le auree cadenze di una “bella prosa”. L'aggettivazione risulta sovente eccessiva, e non di rado accade di registrare una sostanziale sproporzione fra l'oggetto pronunciato e la descrizione che ne è data: la meraviglia di fronte all'oggetto rimane nelle intenzioni (negli aggettivi) ma non viene scaricata realmente sul racconto. Al lettore resta un presagio di meraviglia: ma il possesso del meraviglioso gli è alla fine negato.

Prendere atto di simili imperfezioni non è un modo di svalutare l'opera di Conrad: è un modo di collocarla nell'universo che è il suo. Conrad non scriveva semplicemente male. Quel che Conrad scriveva dimora un passo prima della letteratura: e un passo appena oltre al semplice, rudimentale, primitivo narrare. Le sue sono opere di confine. La loro imperfezione si tramuta in forza se si riconosce in essa il crepitare di un rito originario e mille volte più carismatico della letteratura: la narrazione. (BARICCO In CONRAD: 2003, p.120)³⁷

Para além das questões intertextuais (entre os dois autores), que se relacionam à problemática existencial da condição do homem que, “caindo no mar”, tem que se haver com os embates que a vida propõe, muitas vezes girando ao redor da temática da

³⁷ Ver tradução no apêndice deste trabalho à p. 226 (em que traduzi o ensaio completo: *Ida e volta, destino: o horror*). O excerto foi retirado de *Andata e ritorno, destinazione l'orrore* de autoria de Alessandro Baricco (posfácio à edição italiana de *Cuore di tenebra* de Joseph Conrad, Milano: Feltrinelli, 2003, p. 113-121).

traição, da infâmia, da falta de escrúpulos, do heroísmo da derrota, importa notar que o que para alguns críticos, a nível formal, teria sido visto como possível “falha” do estilo de Conrad³⁸, para Baricco, é ganho, diferencial e exemplo. A tese que ele sustenta, nesse sentido, é a de que a força da escritura do autor de *Coração das trevas* estaria, exatamente, em sua natureza primitiva, ainda não aperfeiçoada pelo burilar da assim chamada “língua literária”. Isso revela que, antes de se tornarem obras escritas, estas são como que registros de narrativas orais, o que lhes confere, sempre, alguma margem indecifrável que, segundo nosso autor, é um dos traços distintivos da narração originária, que veiculava enigmas infinitos e nunca se fechava no círculo de uma explicação completa.

Ao tratar da valorização da oralidade em Conrad, Baricco reitera uma das forças primordiais de sua própria trajetória ficcional, pautada, em grande parte, pela concepção do mundo como fabulação. Como já havíamos apontado anteriormente, muitos de seus procedimentos narrativos se voltam a essa busca, na medida em que o frescor das histórias que se contam espontaneamente assume algo de peculiar, distante dos discursos elaborados e centrados na retórica dos que pretendem manipular e persuadir. Daí por que muitos de seus procedimentos se voltem à abertura de um leque de múltiplas vozes e pontos de vista, que desmistifiquem o conceito onipotente de verdade. É interessante, aqui, lembrar dos preceitos da narrativa vista como forma artesanal de comunicação, muito bem tratados por Walter Benjamin, no texto *O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov*, em que um dos aspectos apontados pelo famoso filósofo é o de considerar a naturalidade do narrador ao contar histórias (despreocupado com as matizes de aprofundamento de cunho psicológico) como fator determinante para que elas possam permanecer na memória do ouvinte (1980, p.62-63).

É ainda importante, a propósito, verificar o que o mesmo Walter Benjamin (um dos grandes mestres, que influenciou decisivamente a trajetória intelectual de Baricco) estabelece, a propósito das diferenças essenciais entre a informação e o que denomina “espírito da narrativa”. Pelo que ele nos ensina, enquanto aquela explica demais, porque

³⁸ A propósito, Mario Vargas Llosa lembra, em ensaio dedicado a Conrad, na antologia *A verdade das mentiras* (trad. Cordelia Magalhães, São Paulo: Arx, maio 2007, p.38) que o crítico inglês F.R.Leavis deplorou a “insistência adjetivadora” (*adjectival insistence*) do estilo do autor, o que, para o autor peruano é um de seus atributos mais importantes, a fim de “irracionalizar e diluir a história num clima de total ambiguidade, num ritmo e fluência de realidade onírica”.

nunca chega até nós “nenhum fato que já não tenha sido impregnado de explicações”, o segundo, por sua natureza, abre ao leitor/ouvinte a chance de interpretar a história, o fato, o caso como ele os entende e, com isso “o que é narrado alcança a amplitude de oscilação que falta à informação”. (BENJAMIN, op.cit., p.61)

Pelo teor de ambiguidade, que é inerente a essas narrativas “mal acabadas”, afastam-se as certezas, instaura-se uma camada de névoa no narrar, correspondente à mesma névoa que desce sobre o rio Tâmis, enquanto *Marlow* conta sua história hipnotizante, por meio da verve conradiana (referimo-nos aqui ao romance *Coração das trevas* (1998) de Joseph Conrad).

De modo análogo, por exemplo, a sensação de entorpecimento proveniente de dias e dias, flutuando numa jangada à deriva, em *Oceano mar* (1997), leva um de seus narradores (*Savigny*) a contar, de modo ondulado, hipnotizante e caótico o que lhe ocorrera (no segundo livro do romance, intitulado *O ventre do mar*).

Como em Conrad, a fragmentação, a investida na força da oralidade, gerando margem ao indecifrável, em Baricco também permeia as vozes “mareadas”, que se predispõem a narrar o horror (nesse caso, o de terem sobrevivido a um naufrágio, em que a situação-limite era a da luta pela sobrevivência). No autor italiano, o recurso à repetição do primeiro *leitmotiv* ao qual vão se acrescentando, aos poucos, por justaposição, os demais elementos que, afinal, completarão o sentido do que se narra, recupera o tom do registro – como se a escritura quisesse reproduzir o conteúdo do que se documentou, por exemplo, a partir de um gravador, que fosse “todo ouvidos” ao que se conta – trazendo à tona os ruídos, as imperfeições, inerentes à vivacidade fática da expressão oral, que ainda não foi burilada pela pena do escritor, o que implica numa perspectiva ampla de interpretações, por parte do leitor/ouvinte:

A primeira coisa é o meu nome, Savigny.

A primeira coisa é o meu nome, a segunda é o olhar dos que nos abandonaram – os seus olhos, naquele momento – os mantinham cravados em direção à jangada, não conseguiam olhar para outro lugar, mas não havia nada dentro daqueles olhares, o nada absoluto, nem ódio, nem piedade, remorso, medo, nada. Os seus olhos.

A primeira coisa é o meu nome, a segunda aqueles olhos, a terceira um pensamento: estou para morrer, não vou morrer. Estou para morrer, não vou morrer estou para morrer não vou morrer estou – a água chega aos joelhos, a jangada desliza debaixo da superfície do mar esmagada pelo peso de homens demais – para morrer não vou morrer estou para morrer não vou morrer – o cheiro, o cheiro de medo, de mar e de corpos, a madeira rangendo debaixo dos pés, as vozes, as cordas para se agarrar, as minhas roupas, as minhas armas, a cara do homem que – estou para morrer não vou morrer estou para morrer não vou morrer estou para morrer – as ondas por todos os lados, não se deve pensar, onde está a terra? quem nos leva, quem nos comanda? o vento, a correnteza, as orações como lamentos, as orações de raiva, o mar que grita, o medo que

A primeira coisa é o meu nome, a segunda aqueles olhos, a terceira um pensamento e a quarta é a noite chegando, nuvens sobre o luar, escuridão horrorosa, somente ruídos, isto é gritos e lamentos e orações e blasfêmias, e o mar que se levanta e começa a varrer por todos os lados aquela maranha de corpos – só nos resta agarrarmo-nos ao que pudermos, uma corda, as traves, o braço de alguém, a noite toda, dentro da água, embaixo da água, se houvesse uma luz, uma luz qualquer, é eterna esta escuridão e insuportável o lamento que acompanha cada instante – mas um instante, lembro, sob a bofetada de uma onda repentina, muro de água, lembro, repentino, o silêncio, um silêncio estarrecedor, um instante, e eu que berro, e que berro, e que berro (BARICCO, 1997, p.101-102)

Tal como disco riscado ou recurso mnemônico muito frequente em quem conta histórias orais, os refrões que aqui se repetem como cantilenas: “a primeira coisa é...., a segunda.... a terceira...” só fazem aumentar a angústia desse narrador que delira, completamente à deriva, tanto quanto a jangada em que se encontra, ondulando a esmo, conforme os ditames do topo poderoso “oceano mar”. Os modos de narrar se ondulam, acompanhando o ritmo do discurso de quem está numa embarcação perdida, sofrendo o impacto embriagante do movimento oscilatório das águas, do distanciamento de qualquer cais, que pudesse representar alguma referência segura. O perder-se no mar, em Baricco, nesse caso, tanto quanto o cair no mar (de *Lord Jim*, em Conrad) significam, também, o afastamento das certezas e o lançar do indivíduo à própria sorte. Buscando ordenar o caos de sua existência, quase como se quisesse dar conta do binômio conradiano da “catástrofe e sobrevivência”³⁹, os recursos fáticos a que esse

³⁹ “Catástrofe e sobrevivência” é o título do magnífico ensaio de Antonio Cândido sobre Joseph Conrad, que consta da antologia *Tese e antítese*, em sua 5ª edição revista pelo autor, editada no Rio de Janeiro,

narrador de Baricco apela e a disposição formal, com o espaçamento das linhas (a interrupção da ordem linear do parágrafo), a sequência sem pontuação, que acusa o atropelo do discurso fragmentado e aflito, tudo corrobora, a nível estrutural para gerar o desespero de quem luta para sobreviver – no caso – à uma grave traição, à uma infâmia. Nesse caso, a tripulação da fragata *Alliance*, por imperícia do comandante, fôra obrigada a abandonar o navio. No momento de distribuir os tripulantes, forçaram 147 homens a subir numa jangada, já que os botes salva-vidas não davam para todos. O capitão prometera não abandoná-la, fazendo com que os botes a rebocassem até a costa. Mas, “por baixaza ou incapacidade – ninguém jamais conseguiu estabelecer a verdade, - os botes perderam contato com a jangada” e esta, arrastada pelas correntezas, desapareceu no horizonte.

O que, de fato, ocorreu, jamais se virá a saber. Há, pelo menos, três vozes distintas a narrar o episódio. Num primeiro momento, tem-se um narrador distanciado, em 3ª pessoa, que se encarrega do simples relato. Logo em seguida, surge a voz de *Savigny* (conforme descrita no parágrafo anterior) e mais adiante uma terceira, a de *Thomas*, o injustiçado que quer viver, apenas para se vingar (pois sua amada *Thèrese* teria sido sacrificada, a bordo, por *Savigny*, já que, ao se perceberem abandonados, os tripulantes, aos poucos e, com o desenrolar dos dias, com sede, fome e no auge do desespero absoluto, diante da necessidade urgente de sobreviver, passam a se matar uns aos outros, se embrutecem e vivenciam o horror – de modo análogo ao que ocorre com a selvageria de *Kurtz*, de *Coração das trevas* (1998) de Conrad, descrita pelo narrador *Marlow* como a encarnação do horror).

Em *Oceano mar* (1997), especialmente, é possível notar um viés de aproximação explícito à poética conradiana, centrada no que Antonio Cândido denominou “catástrofe e sobrevivência” (op.cit., p.61). A situação catastrófica da jangada, abandonada em alto mar, pela atitude traidora e vil dos que a deixaram à própria sorte remete, inevitavelmente, ao horror da luta pela própria vida e às situações mais abjetas de desumanização e embrutecimento.

pela Ouro sobre Azul, em 2006, p.61-91. Devido à sua importância para a presente pesquisa, faremos frequente menção a esse texto, como uma de nossas fontes teóricas de maior relevância.

Além disso, Cândido percebe como temas fundamentais, a nortear toda a obra do famoso escritor polonês, o que ele entende como: “sentimento de ilha”, “ocasião” e “o homem surpreendido”.

O primeiro tem como núcleo o mito do homem cercado, acuado e há uma série de personagens “ilhados do mundo”, com valor metafórico e alegórico:

Além da ilha verdadeira (a de *Victory*, por exemplo), há o navio, espécie de ilha flutuante (*The nigger of the “Narcissus”*, *Typhoon*, *Youth*, *The shadow line*, *The end of the tether*, *The secret sharer*); e há os postos tropicais de beira-rio, ilhados do mundo (*Almayer’s folly*, *An outcast of the islands*, *Heart of darkness*, *An outpost of progress*).

Daí resulta o sentimento de bloqueio numa situação, cujos limites traçam superfícies exíguas, forçando o homem a defrontar de maneira crítica o semelhante ou ele próprio. (CÂNDIDO, op.cit., p.63)

Ora, em Baricco, notamos também uma preocupação análoga, uma predileção pelos espaços móveis flutuantes. Em *Novecentos* (2000), por exemplo, o navio é a ilha, um espaço móvel em que o protagonista, completamente isolado do mundo real, não existindo para além da proa à popa da embarcação, é representante fidedigno desse “sentimento de ser um ilhado do mundo”.

Também em *Oceano mar* (1997) e em diálogo intertextual explícito com a *Loucura do Almayer* (1999) o início do romance, o primeiro livro, intitulado *Estalagem Almayer* apresenta, como temática, o desajuste de certos personagens que, não conseguindo se adaptar à realidade, dirigem-se àquela estalagem - da qual só o que se pode ver é o mar - a fim de curarem suas feridas existenciais. Nesse espaço alegórico – completamente isolado do mundo – estarão fadados à convivência, alguns seres que “fogem” do protótipo dos seres comuns ou “normais”. Assim, por exemplo, há o pintor *Plasson*, que quer pintar o mar, sem usar nenhuma tinta, a não ser a própria água, procurando, incessantemente, onde estariam os “olhos do mar”. O professor *Bartleboom* é um cientista que pretende pesquisar o ponto preciso em que o mar termina. *Eliseween*, a menina saída do reino dos contos de fadas, filha do *Barão de Carewall*, é mandada para lá, sob a tutela de *Padre Pluch*, a fim de tentar se curar da estranha doença que lhe retirava totalmente os pés da realidade, a doença da excessiva sensibilidade de quem

não consegue tocar o chão, que a fazia atemorizar-se com tudo que fosse muito real. Para lá, também, vai *Ann Deveria*, obrigada pelo marido, a fim de se “curar da doença do adultério”. E o último hóspede *Adams*, que parecia ser um marinheiro qualquer, mas não era, porque se revela como o homem do qual se fazia necessário “salvar as histórias”. Todos precisam ir ao mar, ficar diante dele, a fim de que seu poder terapêutico lhes resgate algum tipo de redenção. Ilhados em seus universos particulares, acuados pelo sistema que não os aceita, dirigem-se a essa espécie de outra ilha/observatório (a pousada *Almayer*, que num viés irônico, tem o mesmo nome do protagonista conradiano do romance *A loucura do Almayer*, que enlouquece), a fim de se “tratarem”.

Enquanto aqueles personagens são os que se posicionam “diante do mar”, o segundo livro, intitulado “O ventre do mar” trata dos que se lançam ao mar (mais um forte ponto de aproximação entre Baricco e Conrad) e “isolados” na jangada que é abandonada, ilham-se, completamente perdidos, tocando visceralmente as entranhas do poderoso oceano mar que, agora, em vez de trazer o poder curativo, é o monstro que os dilacera, fazendo com que revolvam os próprios demônios interiores, na situação limite da luta pela sobrevivência. Nessa parte, embora estivessem unidos, compondo o corpo orgânico da tripulação na fragata *Alliance*, a catástrofe faz com que, acuados, desenvolvam aguçadamente o “sentimento de ilha”, em que cada qual, lançado pela sorte no ventre do mar (em Conrad, “nascer é cair no mar”), deixa de olhar o outro como próximo, passando a vê-lo como inimigo.

É também, nessa parte do romance, que o segundo tema recorrente em Conrad, conforme propõe Cândido, fica fortemente evidenciada em Baricco. Trata-se da “ocasião como matriz do acontecimento” (op. cit., p.65). Conforme nos ensina o grande professor e crítico literário, haveria em cada personagem certa predisposição para determinado tipo de acontecimento, que, ao surgir, transforma-se realmente em ocasião, “quase ensejo que baliza o seu destino”. Ao tratar disso em *Lord Jim*, ele assevera:

Lord Jim, que se preservou, evitando empenhar-se na ação corriqueira a fim de conservar um estado de virgindade para o ato brilhante, puro, despojado da ganga cotidiana, malogra justamente por desconhecer que a circunstância impura, imperfeita, é o dado que a realidade oferece e que nos compete a cada momento enfrentar. (CÂNDIDO, op.cit., p.67)

Em *Oceano mar*, o velho Darrel⁴⁰, que detém a voz da sabedoria, afirma que existem três tipos de homens: “os que vivem diante do mar, os que se lançam ao mar, e os que do mar conseguem voltar, vivos”. (BARICCO, 1997, p.118).

O romance, de fato, se estrutura em três partes, respectivamente: *Estalagem Almayer* (para onde vão os que permanecem diante do mar), *O ventre do mar* (em que estão os que se lançam nele) e *Os cantos do retorno* (capítulo final, epifânico que trata da beleza do fim de tudo, da transitoriedade e fugacidade dos sonhos que, como castelos de areias se destroem à beira do mar, restando apenas a narrativa com seu poder de imortalizar a vida).

É exatamente no segundo livro, como já procuramos demonstrar, que a ocasião, suscitada pela catástrofe do abandono e diante da necessidade de sobrevivência, levará aqueles homens e especialmente o médico da tripulação *Savigny* e, posteriormente para se vingar dele, *Thomas*, a cometer atrocidades jamais concebidas antes.

De modo análogo, *Lord Jim*, não era covarde e pula bruscamente a amurada do navio que capitaneava, abandonando o posto, fugindo ao dever e sendo punido com a expulsão da Marinha Mercante. Abatido pela deserção e pela vergonha vai tentar reconstruir o respeito por si mesmo, numa longa vida de perigo, luta, dedicação.

Savigny, o médico da tripulação será autor das mais diversas atrocidades naquele inferno do mar, em que se evidenciam o abjeto e obscuro, que habitam em todo homem.

Daí por que – como bem analisa Antonio Cândido – tais ocasiões que tomam o indivíduo em sobressalto, traduzem-se em Conrad, em sua terceira temática recorrente, a do “homem surpreendido” como a de um ser em crise, “submetido a uma prova decisiva de individualidade”. Para o estudioso, é possível constatar que a humanidade

⁴⁰ Percebemos uma nítida aproximação entre o camponês que fala a Novecentos sobre “a voz do mar”, Darrel de *Oceano mar* e Stein de *Lord Jim*. São velhos que – por meio de suas palavras e máximas – representam os que detém a sabedoria (nos três casos, vinculados à experiência de vida, que só os anos podem dar ao indivíduo). Na obra de Baricco, essas vozes estão intimamente relacionadas ao todo de seu projeto ficcional, em que as histórias narradas pela experiência popular, brotando viva e espontaneamente, sempre assumem a função de re-humanizar o homem, fazendo com que resgate a troca de experiências, que lhe tem sido sonhada na sociedade contemporânea.

retratada preferencialmente pelo autor de *Lord Jim* se organiza em torno de dois tipos ideais: o homem de sentimentos nobres e o homem misteriosamente assaltado por forças que o dividem. O que temos, como consequência dessa crise, é que uma das constantes pertinentes ao humano se revela como a inevitável descoberta do outro, que vive nos subterrâneos do ser. Em outras palavras, quando diante da ocasião propiciada pelo acontecimento, o ser humano se vê diante de situações-limite, em que sua individualidade é posta a toda prova, surpreendido e ilhado, ele se descobre um outro (o que abre literariamente à interessante poética do duplo), passa a conhecer forças – muitas vezes difíceis de aceitar, porque abjetas – que o habitam, sem que ele jamais pudesse imaginar que estas lhe fossem inerentes.

Em Baricco, o que interessa é investir mais no segundo tipo de humanidade eleita por Conrad. A perspectiva do erro, da imperfeição e da queda são coerentes com o todo do projeto ficcional do autor, como já procuramos demonstrar anteriormente, uma vez que problematiza a percepção de um universo sem máculas e coeso, que tem a verdade e a integridade como centro.

Quando a ocasião surge para *Lord Jim*, ela não vem como conjuntura adequada ao heroísmo brilhante e tomando o protagonista de surpresa, faz vir à tona o *Jim* inesperado (o outro, o duplo), que derrotando o primeiro pela deserção, pela recusa, passará a atormentá-lo pelo resto da vida.

A experiência terrível de ter “caído no mar”, de ter sido lançado às intempéries da vida, sem apoio para se sustentar (tão presente na narrativa conradiana) se transmuta igualmente em Baricco, no episódio do ventre do mar (dos que se lançam nele), como descida ao inferno, do qual jamais se consegue voltar incólume e onde se encontra, surpreendentemente, o outro, o duplo que, dentro de cada um, vive em latência. Vale a pena conferir o que *Thomas* relata a respeito:

[...] Estou lá, ao longe, no mais profundo ventre do mar. Ainda estou vivo porque matei sem piedade, porque como esta carne despegada dos cadáveres dos meus companheiros, porque bebi o seu sangue. Vi uma infinidade de coisas que da beira do mar são invisíveis. Vi o que é realmente o desejo, e o que é o medo. Vi homens se desmanchando e se transformando em crianças. E depois mudar novamente e se tornarem feras selvagens. Vi sonhar sonhos maravilhosos, e ouvi as histórias mais bonitas de minha vida, contadas por homens quaisquer,

um instante antes de se jogarem no mar e desaparecerem para sempre. Li no céu sinais que não conhecia e fitei o horizonte com olhos que não acreditava ter. O que é o ódio, realmente, eu compreendi nestas tábuas ensanguentadas com a água do mar por cima, apodrecendo as feridas. E o que é a piedade, não sabia antes de ter visto nossas mãos de assassinos acariciando horas a fio os cabelos de um companheiro que não conseguia morrer. Vi a ferócia, nos moribundos chutados para fora da jangada, vi a doçura nos olhos de Gilbert que beijava o seu pequeno Léon, vi a inteligência, nos gestos com que Savigny bordava o seu massacre, e vi a loucura, naqueles dois homens que certa manhã escancararam as asas e voaram embora, no céu. Se eu vivesse mais mil anos, amor seria o nome do peso leve de Thérèse entre os meus braços, antes de deslizar entre as ondas. E destino seria o nome deste oceano mar, infinito e belo. Não estava errado, lá na orla, naqueles invernos, ao pensar que aqui era a verdade. Levei anos para descer até o fundo do ventre do mar: mas o que eu procurava, encontrei. As coisas verdadeiras. Até mesmo aquela, de todas, mais atroz e insuportavelmente verdadeira. É um espelho, este mar. Aqui, em seu ventre, vi a mim mesmo. Vi realmente. (BARICCO, op.cit., p.119)

Em síntese, percebemos que a intertextualidade que Baricco mantém com a obra de Conrad, então, dá-se em dois níveis. Ambos colaboram para reiterar uma das linhas de força fundamentais de sua poética: a do estilhaçamento da verdade, a do distanciamento do cais seguro, a da necessidade de abrir a narrativa à variedade caleidoscópica das vozes, consciências cambiantes (oscilantes como o mar), que contam – cada qual à sua maneira – a vida. De fato, um desses níveis gira ao redor da temática do mar como metáfora da vida: encanto e horror, abandono e naufrágio, definhamento, imortalidade, destruição.

O outro está nas estruturas narrativas tortuosas e complexas que os dois autores criam, gerando a “amplitude oscilatória”, inerente ao espírito da narração de que fala Benjamin, abrindo, à máxima potência, o leque de possibilidades de leitura e entendimento do mundo, apreendido como interpretação e fabulação (conforme a perspectiva hermenêutica de Gadamer, já tratada em nossa Introdução).

Para além da temática do heroísmo da derrota conradiana, pois embora o destino do homem e a lei da vida sejam a derrota, sendo que isso não macula a sua grandeza, Baricco admira, enaltece e propõe um diálogo, a nível formal, com o fascínio do que ele mesmo denomina “imperfeição” do narrar em Conrad, justamente porque percebe aí a margem do indecifrável, que busca conferir à sua própria arte narrativa.

A propósito de *Lord Jim*, o ensaio de Luisa Villa (In: MORETTI, 2009, p.543-552) busca esclarecer que, antes de mais nada, a especificidade inconfundível dessa obra residiria na tensão que estabelece entre infração e culpa, uma vez que o protagonista é um jovem oficial inglês, movido por um imperioso desejo de aventura que acaba – diante de uma situação imprevista de emergência – assumindo a atitude covarde da deserção⁴¹. Daí experimenta a própria incapacidade de viver à altura de seu sonho, o que faz com que se culpe, pelo resto da vida, por ter infringido o código de honra dos homens do mar.

Mas, para além desse primeiro eixo tensional (que serve como pano de fundo do drama), a estudiosa nos faz perceber que a ambivalência intensa de *Lord Jim* só será alcançada após o início do romance, com a entrada magistral de Marlow. Se é verdade que, de saída, configura-se um verdadeiro mecanismo persecutório, uma armadilha que prende a individualidade sonhadora de Jim, obrigando-o a revelar sua “fraqueza constitutiva”, por outro lado, a intervenção da voz narrativa de Marlow, em primeira pessoa, atua como um interrogatório paralelo e alternativo, que põe em xeque os posicionamentos dicotômicos e maniqueístas dos juízes que analisavam “o caso Jim”, reduzindo-o apenas à oposição entre bem e mal, coragem e covardia, verdade e mentira. Em outras palavras, ocorre uma inversão drástica da perspectiva que domina os três primeiros capítulos do romance, focados aos “fatos” (num discurso que privilegiara o exercício distanciado do julgamento).

A partir do relato de Marlow, instaura-se, inversamente do que se anunciara no início, a fascinante complexidade de Jim, que passa a ser reavaliada contra a evidência aparente e inconclusiva dos fatos: “Exigiam dele fatos, como se os fatos pudessem explicar alguma coisa!” (CONRAD, 1982, p.31).

Em síntese, é por meio dessa outra consciência narrativa que Conrad atinge a incerteza relativista, tão cara, também a Baricco.

⁴¹ A respeito do tema específico da deserção, há um interessante capítulo, intitulado *Memorial de Caporetto*, no romance *Esta história* de Baricco – que pretendemos analisar, com mais detalhes, oportunamente, no 4º capítulo do presente estudo. No referido episódio, o pai de um soldado que teria sido considerado desertor, por ocasião da batalha de Caporetto, inconformado com o julgamento do filho, decide recuperar dados sobre o “fato”, num nítido processo de reavaliação do ocorrido, relativizando, assim, a História Oficial.

Os modos de narrar de Marlow e a função que este desempenha (em mais de uma trama conradiana) tocam em cheio o esfacelamento do conceito de onipotência narrativa e elege a dúvida como certeza. Com efeito, ele se sente fascinado e assustado, e sobretudo perplexo, diante de Jim: “o que jamais pude decidir é se sua linha de conduta equivalia a evitar seu fantasma ou a enfrentá-lo.” (CONRAD, 1982, cap.IV, p.31)

Ainda sobre Marlow, Pietro Citati (2008, p.11-13), em interessante ensaio dedicado a *Lord Jim*, consagra-o como o maior “segundo narrador” do romance moderno, junto ao cronista anônimo dos *Demônios* de Dostoiévski.

De fato, o estudioso observa que Marlow sente uma profunda atração por tudo que se refere a Jim: sua juventude, candura, inocência e também pela fragilidade, por meio da qual o Mal se insinua sobre ele. É como se, de alguma forma, ele visse, em Jim, a si mesmo, quando jovem, amando-o como um pai e um irmão. Sente piedade por ele, ajuda-o e faz com que o ajudem e teme ter contribuído, sem tê-lo querido, à sua ruína. Quando anuncia a sua morte: “prova quella nostalgia che solo i grandi scrittori conoscono per i loro personaggi-vittime⁴²”. (CITATI, op.cit., p.13) E acrescenta que, com Marlow, renasce a grandiosa figura do narrador-cúmplice, que Dostoiévski já havia inventado, uma geração antes e que acabará por influenciar toda a literatura moderna: o narrador cúmplice dos próprios personagens e de todos os pecados que estes cometem ou que poderiam cometer. Constata que:

Marlow ama contar: ama as longas histórias intrincadas e labirínticas, em que parece que a clareza e a verdade se perdem. Mas ele não é nunca um narrador onisciente: é apenas o segundo ou terceiro narrador, que possui informações parciais e imperfeitas, repletas de incertezas e dúvidas. (op.cit, p.14, trad. nossa)

Ora, conforme analisamos no capítulo anterior, os narradores, criados por Baricco, que “apresentam”, tanto *Novecentos* (o amigo músico trompetista), quanto o professor que narra o episódio da morte de *Bartleboom* (de *Oceano mar*), cada qual a

⁴² “experimenta aquela nostalgia, que apenas os grandes escritores sentem em relação às suas personagens-vítimas” (trad. nossa)

seu modo, parecem muito próximos (quase cúmplices) dos personagens, a cujas respectivas histórias se dedicam. Essa estratégia de investir na cumplicidade do narrador, que, quase a todo momento interpela o leitor, num grau de interferência que toca muito de perto a coloquialidade das narrativas eminentemente orais, é marca estilística de nosso autor, além dos recursos da *mise en abyme* e da multiplicidade de vozes narrativas, cujo intuito é, justamente, o de atenuar certezas, flexibilizando qualquer tentativa de aproximação do que poderia ser considerado o “fato” ocorrido. Mais do que “o quê” ocorre, o que interessa a Baricco é deixar que o fluxo narrativo perdure e se prolongue ao máximo, para que se recupere, só e simplesmente, a vitalidade e o calor das diversas manifestações dos relatos (o que parece estar no centro de um dos eixos fundamentais, ao redor do qual gira todo seu projeto ficcional, qual seja o da Poética da Oralidade, da qual nos ocuparemos no 8º capítulo deste estudo).

Claudio Magris, em brilhante ensaio sobre Conrad nota o quanto, mesmo à revelia (pois, em muitas de suas simplistas declarações políticas, o autor polonês se revelara um “patético reacionário”), ele encarnava, literariamente, a postura de “um revolucionário desmistificador das certezas e falsidades das quais se vale todo o poder”. Segundo o famoso autor triestino, Conrad sentiu fortemente toda a propensão à abjeção que existe, em diversas formas, na consciência e no inconsciente dos homens:

A traição de *Razumov* em *Sob os olhos do Ocidente*, a covardia de *Verloc* em *O agente secreto*, a obscura perfídia, subentendida em tantos contos; a crueldade de *Kurtz* ou o momento de vilania de *Lord Jim* nascem da verdade da alma humana e que, por serem traços torpes, não são menos verdadeiros e autênticos. Conrad compreendeu que, no meio do “bom combate”, ao qual, com frequência, dirigimo-nos, com força ímpar, talvez também seja inevitável que sobrevenha o impulso de desertar, fugir, desaparecer, como ocorre com aquele capitão de *Lord Jim*, que desaparece em meio ao burburinho das pessoas, na costa do Pacífico ou como o próprio *Lord Jim*, que foge da desonra, em lugares sempre longínquos do Oriente ou como *Kurtz*, embrenhado nas trevas africanas e também nas do mal. Desertar não é apenas uma fraqueza ou uma vileza moral, é uma verdade (uma das verdades) da alma humana, na qual – se diz na *Linha de sombra* – há uma “disponibilidade de ser, mas também de não ser”, uma nostalgia da matéria inerte, um desejo de apagamento e de perder-se ou, até mesmo, como acontece com *Kurtz*, de mimetizar-se na abjeção. Esse impulso ao render-se e ao abandonar o próprio lugar existe, mais ou menos escondido também, no coração de todo bom soldado, que ainda assim, permanece em seu lugar. (MAGRIS, 2008, p.251-252)

O que mais aproxima a narrativa de Baricco à de Conrad é exatamente esse traço recorrente, de simpatia pela sombra e rendição, que percebe o indivíduo desafiado pelo absurdo, pelo desconhecido, em que tudo é e permanece ambíguo.

Diante da perturbadora complexidade do ser, os procedimentos de narrar, em Conrad, acabam determinando um ângulo narrativo múltiplo em que, segundo Cândido, “concepção e técnica se fundem intimamente, a fragmentação psicológica se traduz por um tempo fragmentado, uma narrativa estilhaçada, uma multiplicidade de pontos de vista, que envolvem a realidade, dissociando-a para recompô-la”. (op.cit., p.89)

Ora, guardando as respectivas peculiaridades de cada autor, percebemos na poética de Baricco algo muito semelhante ao que o autor de *Tese e antítese* assinala. Quando a realidade passa a ser vista *através* de alguém, a relativização do narrar (poética da oralidade) se confunde com a relativização do ver (poética do olhar) e tudo passa a ser interpretação (intertextualidade, que leva em conta a memória da literatura, a partir de uma abordagem hermenêutica).

Na *Nota do autor* que abre *O espelho do mar: memórias e impressões*, Joseph Conrad (1999, p.16) confessa: “[...] Além da linha do horizonte marítimo, o mundo para mim não existia, tão certo como ele não existe para os místicos que se refugiam nos cumes de altas montanhas [...]” E de fato, como se pode facilmente constatar, a partir do levantamento dos dados biográficos do grande escritor, é importante notar que dos dezesseis aos trinta anos, ele viveu um período significativamente longo, como um genuíno “um homem do mar”. Ele mesmo reconhece ter vivido, qual um eremita, durante vinte anos, sua grande paixão pelo mar, caracterizada como a “[...] daquela vida mais íntima, contendo o melhor e o pior que nos pode suceder nas profundezas temperamentais de nosso ser, onde um homem deve verdadeiramente viver só, sem precisar desistir de toda esperança de manter uma convivência com seus semelhantes[...]” (op.cit, p.16). E, como não poderia deixar de ser, muitas de suas principais obras terão, como pano de fundo, a infinita linha azul do oceano a se perder de vista, como por exemplo, ocorre em *Lord Jim* (1900), *A loucura do Almayer* (1895), *A linha de sombra* (1917), entre outras.

Em duas obras fundamentais da ficção de Alessandro Baricco, respectivamente, o monólogo *Novecentos* e o romance *Oceano mar*, os personagens se inserem no mesmo tipo de “horizonte marítimo”, mencionado por Conrad. De fato, como já

acenamos no capítulo anterior, o protagonista do referido monólogo, não conhece outro universo, a não ser o do navio, em que só se pode ver o mar - ainda que ele nunca seja o mesmo, mas sempre diverso, dependendo do ponto de vista com que nos dediquemos a vê-lo. (BARICCO, 2000, p.52)

Em *Oceano mar*, o protagonista é o próprio mar. Assim ele vem descrito (em uma das tantas descrições, que perpassam toda a narrativa), na primeira parte do romance, ainda na *Estalagem Almayer*, que é o lugar dos que permanecem diante dele. É a voz de Ann Deveria, contando a Elisewin:

É algo de que não se pode fugir. O mar. O mar enfeitiça, o mar mata, comove, apavora, também faz rir, às vezes, desaparece, de vez em quando, disfarça-se de lago, ou então constrói tempestades, devora navios, doa riquezas, não dá respostas, é sábio, é doce, é poderoso, é imprevisível. Mas acima de tudo: o mar *chama*. Você vai descobrir, Elisewin. Não faz mais, no fundo, do que isto: chamar. Não pára nunca, entre dentro de você, está em cima de você, é você que ele quer. Você também pode disfarçar, mas não adianta, é você que ele quer. Continuará chamando. Este mar que você vê e todos os outros que não verá, mas que existirão, sempre, à espreita, pacientes, um passo além da sua vida. Incansavelmente, você os ouvirá chamar... (BARICCO, 1997, p.80)

Já mais adiante, na segunda parte, em que estamos no *Ventre do mar* (dos que caem dentro dele e fazem a pior viagem que é, simbolicamente, a inevitável viagem ao redor de si mesmo), por exemplo, ele virá descrito por Savigny, delirante dentro do bote, em que todos lutam por sobreviver, da seguinte forma:

... eu levanto o olhar – o olhar – eu – o vejo: o mar. Pela primeira vez, depois de dias e mais dias, vejo-o realmente. E ouço a sua voz imane e o cheiro fortíssimo e, dentro, a sua irrefreável dança, onda infinita. Tudo desaparece e só resta ele, diante de mim, em cima de mim. Uma revelação. Dissipa-se a camada de dor e de medo que me tomou a alma, desmancha-se a rede das infâmias, das crueldades, dos horrores que me raptaram os olhos, dissolve-se a sombra da morte que devorou a minha mente, e na luz repentina de uma clareza imprevisível eu finalmente vejo, e ouço, e compreendo. O mar. Parecia um espectador, até silencioso, até cúmplice. Parecia cenário, pano de fundo. Agora olho e compreendo: o mar era tudo. Foi, desde o primeiro momento, tudo. Vejo-o dançando ao meu redor, magnificante numa luz gélida,

maravilhoso monstro infinito. [...] Não há culpados e inocentes, condenados e salvos. Há somente o mar. Cada coisa tornou-se mar. Nós abandonados pela terra tornamo-nos o ventre do mar, e o ventre do mar somos nós, e em nós respira e vive... (BARICCO, op.cit., p.107-108)

Sempre e como tema recorrente, temos essa onipresença do grande oceano mar, de seu chamado, de sua voz, de sua maravilhosa e aterrorizante cumplicidade. Por mais que dele se tente afastar, ele tornará a chamar, pois é impossível – como também se afirma em *Lord Jim* – fugir da sombra sinistra do conhecimento de si mesmo.

Mas é também em *Lord Jim* que, conforme ensina Piero Citati, encontramos a máxima: “O infinito é inimigo do homem”. (op.cit., p.15)

Novecentos – como já demonstramos no capítulo precedente – teme o que *não* vê, quando, a partir da escadaria do navio, depara-se com o “infinito” da cidade, que se lhe apresentava, com suas infinitas ruas, casas, mulheres, em que haveria infinitos pianos, com suas infindáveis teclas e isso lhe metia medo, porque então seria como se ele estivesse sentado no banco do piano, onde Deus é que deve se sentar para tocar. Em resumo, é o pavor do que se descortina, diante do olhar, como paisagem sem limite, sem nenhuma espécie de contenção, o que lhe apavora e faz com que decline da idéia de descer do navio – que apresentava os limites necessários, da proa à popa, a fim de que ele vivesse a sua vida (esta sim imensa e infinita).

Em *Oceano mar*, enquanto Plasson – o pintor – busca, desesperadamente, onde estariam “os olhos do mar”, porque estes representariam o início de qualquer quadro que ele pudesse pintar, Bartleboom – o professor – pesquisa onde o mar termina, pois pretende escrever sua *Enciclopédia sobre os limites*:

Plasson – O problema é: *onde raios estão os olhos do mar?* Nunca vou conseguir aprontar nada até eu descobrir, porque aquele é o princípio, entende?, o princípio de tudo, enquanto eu não compreender onde está continuarei passando meus dias a olhar esta maldita extensão de água sem... (pt)

(...) Plasson – Este é o problema: *onde começa o mar?*

Bartleboom calou-se.

la e voltava, o sol, entre uma nuvem e outra. Era o vento do norte, sempre ele, quem organizava o silencioso espetáculo. O mar continuava imperturbável recitando os seus salmos. Se tinha olhos, naquele momento não era ali que estava olhando.

Silêncio.

Silêncio durante minutos.

Depois Plasson virou-se para Bartleboom e disse num só fôlego

- E o senhor... o que o senhor estuda com todos aqueles instrumentos engraçados?

Bartleboom sorriu.

- Onde *termina o mar*. (BARICCO, op.cit., p.75-76)

Vale conferir, ainda, a propósito, o que Bartleboom revela a Ann Deveria, a respeito da importância dos limites:

- A natureza tem a sua perfeição surpreendente e isso é o resultado de uma soma de limites. A natureza é perfeita por não ser infinita. Se compreendermos os limites, compreenderemos como funciona o mecanismo. O segredo é compreender os limites (...)

- Assim agora cheguei ao mar. O mar. Termina, ele também, como tudo o mais, mas veja, aqui também é meio como para os pores-do-sol, a dificuldade está em isolar a idéia, quero dizer, resumir quilômetros e mais quilômetros de rochedos, margens, praias, numa única imagem, num conceito que seja o *fim do mar*. (BARICCO, op.cit., p.36-37-38)

A obsessão desses personagens de Baricco pela finitude revela algo de teor semelhante ao que se deduz do que Piero Citati (em estudo supra mencionado) aponta como uma importante chave de interpretação do romance conradiano, *Lord Jim*.

Para o eminente pensador italiano, em seu personagem de olhos azuis, “obscurecidos pela excitação”, Conrad estaria condenando e castigando os próprios ilimitados vícios românticos. Todos os sonhadores românticos estariam fadados a morrer junto com Jim, ainda que com menor heroísmo. Nesse sentido, parece não haver nenhum remédio diante do desastre do homem moderno. (CITATI, op. cit., p.14-15)

O remédio, para Baricco, certamente, está no afastamento das certezas e na fonte inexaurível de histórias que são narradas por tantos que amam narrar e que, de modo análogo ao Marlow conradiano, tornam-se, tantas vezes, cúmplices de seus personagens, nos limites do início ao fim da página, assim como da proa à popa de um navio, pois você jamais se dará mal se tiver uma boa história para contar e alguém que a queria ouvir... (BARICCO, *op.cit.*, p.16)

3. A Beleza da Queda: Baricco e Rilke

*Castelli di rabbia*⁴³, romance de estréia de Baricco (1991), traduzido como *Mundos de vidro* por Elia Ferreira Edel, publicado no Brasil em 1999, pela Rocco, apresenta-nos, logo ao início, um reino mágico, um lugar chamado *Quinnipak*, onde uma série de personagens de nomes estranhos viverão, cada qual à procura de seus mais mirabolantes sonhos.

Assim, temos a grande mansão dos *Rail*, em que vivem o sr. *Dann Rail* e sua belíssima esposa *Jun*, cercada de milhares de empregados. Ele é o dono de uma importante fábrica de vidro, mas seu sonho é o de construir uma ferrovia, para poder fazer andar, nos trilhos, um trem, cujo nome será *Elisabeth*.

Há, também, o músico sr. *Pekisch* que tem um auxiliar, o menino *Pehnt* (que, na verdade, é um órfão, que *Pekisch* e a viúva *Abegg* criam). O sonho de *Pekisch* está em descobrir um tubo que preserve a integridade dos sons, ainda que à longa distância (na verdade, as pesquisas incipientes, em torno da origem do telefone). Mas, o mais interessante é a sua busca pela nota que o constitui, pois ele acredita que cada ser humano tem uma nota que lhe é própria e única, totalmente diversa das demais. Devido a essa crença, dedica-se às suas pesquisas, no universo da música e dos sons e chega a criar o *Humanófono*, espécie de órgão formado por teclas humanas (cada pessoa, quando tocada, emite o seu som, particular, único e inconfundível).

Temos a curiosa figura da viúva *Abegg*, cujo noivo só conhecera por cartas. Ele morre antes de desposá-la (mas, mesmo assim, ela se considerará sua viúva).

Há o fascinante sr. *Hector Horeau*, genial e brilhante arquiteto, cujo sonho é o de construir um gigantesco palácio de vidro (como, de fato, conseguirá), a fim de que as pessoas possam ver tudo ao redor, protegidas pelo vidro, mas, ao mesmo tempo, integradas ao mundo exterior.

⁴³ Especificamente nas análises que pretendo desenvolver, neste capítulo, a fim de valorizar as incidências poéticas dos trechos selecionados (que, a meu ver, perdem intensidade, na versão traduzida), preferi, em alguns casos, manter o texto no original em Italiano, anexando – no próprio corpo do capítulo – as respectivas traduções para o Português (de acordo com a tradução da edição brasileira de *Mundos de vidro*, da qual me utilizo).

E há, ainda, a grande revelação, concentrada na figura de *Jun* que, a princípio, surge como a bela esposa do sr. *Rail*, para afinal nos surpreender (num total revés da primeira parte do romance, em procedimento metaliterário) como aquela que detém o poder de narrar todas aquelas histórias, fruto de sua imaginação criativa.

Todos esses personagens vivem em busca da realização de seus projetos, construindo seus castelos particulares que, inevitavelmente, ruirão.

Interessante notar, mais uma vez ainda, o quanto é difícil recompor um único eixo ficcional, em algumas das principais obras de Baricco. O que temos, especialmente, tanto neste caso, como em *Oceano Mar* (1997), por exemplo, é um conjunto de histórias que vão se abrindo em outras, num processo ininterrupto, em que, muito mais do que manter *a* história, a coerência início, meio e fim, tradicional em alguns romances, o objetivo parece ser o de fazer com que *as* múltiplas histórias convivam como células independentes e que capturem o leitor que, justamente porque entretido em cada uma delas, vai perdendo o fio da meada, distanciado da origem de onde tudo começou, totalmente entregue ao momento do que se está contando ali, naquele preciso instante.

O que importa, assim, é fazer perdurar a viagem do narrar. A propósito dessa recorrência na obra do autor, em tentar atualizar as lides do narrar, enfatizando o momento em que a história está acontecendo, toca muito de perto o conceito de *performance*, ao qual pretendemos voltar no 8º capítulo deste nosso estudo.

Não há, portanto, apenas um mote principal; há vários entrecos que se cruzam e se tocam, convivendo com o que - apenas parece ser - o eixo central do romance. Isso tudo visa, principalmente, reforçar a valorização das narrativas orais, a crença de que há infinitos narradores (que diluem a onipresença centralizadora de um único), distintos modos de narrar, e o *como* se conta vale mais do que o *quê* propriamente se conta.

Além disso tudo, uma questão que aqui não pode ser desprezada, pois recupera os modos pelos quais Baricco conduz as referências intertextuais em sua obra (tema central deste estudo) - tanto em termos de conteúdo, como formalmente - é o importante diálogo que estabelece com Rainer Maria Rilke. Com efeito, a epígrafe que percorre todo o romance, de modo que cada um de seus versos abram, respectivamente, cada uma das partes de *Mundos de vidro* (1999), é a última estrofe da *Décima Elegia* das *Elegias de Duino* (2001) daquele grande poeta de língua alemã, de início do século XX.

Além de terem sido – como que – distribuídos, ao longo do romance, os versos do poeta foram escritos em itálico, mantidos em alemão (língua em que foram originalmente escritos) e sem fazer nenhuma referência ao autor e obra de onde provieram. São os versos finais daquelas muito conhecidas e admiradas *Elegias* rilkeanas, consideradas – ao lado de *Sonetos a Orfeu* – sua obra poética mais madura e completa (Rilke começou a escrevê-las em 1902, concluindo-as apenas dez anos mais tarde) e na qual é possível encontrar elementos fundamentais à compreensão da cosmovisão do genial artista.

Formalmente, assim aparecem:

Und wir, die an steigendes Glück... (epígrafe da primeira parte)
 ...denken, empfänden die Rührung... (epígrafe da terceira parte)
 ...die uns beinah bestürzt,... (epígrafe da quinta parte)
 ...wenn ein Glückliches fällt. (epígrafe da sétima parte)
 (RILKE apud BARICCO, 1999, p. 9, 93, 173, 221)

E nós que imaginamos a ventura em ascensão,
 sentiríamos uma ternura imensa,
 quase perturbadora,
 quando uma coisa feliz cai... (RILKE, 2010, p.97)

O que conseguimos notar, na leitura atenta das partes constitutivas do romance de Baricco, é que na primeira e na terceira, respectivamente, parece haver, digamos assim, a construção, a elevação dos castelos de cada um dos personagens.

Por exemplo, é o momento da apresentação do sonho do sr. *Rail*: o do projeto da locomotiva *Elisabeth*; o das tentativas de criação de um tubo que pudesse conduzir os sons de *Pekisch* e a incansável busca pela sua nota musical (já que ele acreditava que cada ser humano tem a sua própria nota, que, cedo ou tarde, acabaria se revelando) ; o projeto de construção de um edifício-palácio-castelo de cristal transparente do sr. *Hector Horeau*, o *Crystal Palace*.

Cada qual, nestes capítulos iniciais, parece seguir a curva ascensional, a da excitação febril do sonho que se quer realidade, a de ideais que trazem em si, toda potencialidade do que, em latência, se almeja, de algo positivo, na medida em que o que importa é o desejo e a mobilização efetiva, no intento de cumpri-lo. Então, há, de maneira análoga à que ocorre na composição de uma partitura musical, do ponto de vista estrutural do narrar, logo na *overture* do romance, um nítido empenho em construir esse movimento crescente.

Mas o que mais chama a atenção é que após a terceira parte, sobretudo na sexta e sétima, todos os castelos, antes erguidos, começam a ruir. Nada permanecerá no lugar: haverá a destruição da ferrovia; o castelo de cristal se estilhaçará em mil pedaços - depois de um incêndio; o jovem *Mormy*, filho do Sr.*Rail* (personagem muito diferente dos demais, porque introspectivo, sensível, ensimesmado, que tem algo de *Novecento* - em *Novecentos* - e de *Ultimo Parri* - em *Esta Storia* (2005), por ser, também, um daqueles que possuem “*l’ombra d’oro*” / “*a sombra de ouro*” - essa espécie de aura que alguns dos personagens de Baricco apresentam), pelo qual a sr^a *Rail* se apaixona, morrerá, por ter sido atingido por uma pedra, num motim que os funcionários da ferrovia de seu pai levavam a cabo; *Pekisch*, o sonhador de sons, encontrará seu fim, morrendo em decorrência dos delírios provocados por uma febre musical (muito semelhante à que acometeu, em vida, o poeta alemão *Hölderlin*, na torre de *Tübingen*⁴⁴); o sr. *Horeau* acabará louco e *Jun Rail* partirá.

Enfim, tudo irá aos ares ou desmoronará. O que se evidencia, assim, nessas últimas partes (6^a e 7^a) é a articulação dos movimentos da partitura romanesca em linha decrescente, em que a descrição das respectivas quedas, sobretudo, é o que confere força à tônica do narrar. Mal comparando, saímos da excitação de um longo movimento em que predominam o “*andante*”, em seguida o “*allegro*”, o “*vivace*”, para afinal chegarmos a um melancólico, mas esplendoroso colapso, num ralentando, que aos poucos, induz ao silêncio.

Toda a estruturação do narrar, desse modo, configura-se de modo muito coerente com os versos citados de Rilke, já que, logo de início, somos levados a uma “ventura

⁴⁴ Ver a respeito: HÖLDERLIN, F. *Reflexões seguidas de Hölderlin, Tragédia e Modernidade*, por DASTUR, F. Trad: Marcia C. de Sá Cavalcanti e Antonio Abranches, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

em ascensão” para em seguida, “sentir uma ternura imensa, quase perturbadora” (o leitor pactua da fabricação dos sonhos dos personagens, projeta-os com eles e vibra com seus desejos), e então, finalmente, mergulhar na absoluta vertigem que se sente, como “quando uma coisa feliz cai”.

Interessante notar que, na composição da obra como um todo, há o elogio da impermanência e da queda. Então, a dinâmica da microestrutura textual formada por aqueles núcleos de células de histórias que se abrem em outros, acaba como que sendo conduzida por um único movimento (subjacente ao *corpus* em que a obra toda se apóia) que pode ser resumido em ascender, vibrar, para depois, espetacularmente cair, fechar, terminar.

A idéia do espetáculo do fim é recorrente em muitas das obras de Baricco⁴⁵. Poderíamos citar, por exemplo, a explosão do navio em que morrerá *Novecento* (2000), ou, em *Esta história* (2005), a destruição da gigantesca pista de corrida, construída por *Elizavetta*, a milionária excêntrica, que a manda fazer, em homenagem a seu amado *Ultimo Parri*, para, no dia seguinte, mandar destruí-la. Assim, também, como fosse feita de areia, a Estalagem *Almayer* de *Oceano Mar* (1997), ao final, como que se dissolve, depois que o sétimo hóspede, o escritor, o que “conta” o mar, vai embora.

Parece-nos, também, muito ilustrativa, nesse sentido, a história do castelo de vidro, o *Crystal Palace*.

Num primeiro momento, há um movimento ascensional (conforme constatamos anteriormente), todo um universo vai se alinhavando, justificando o desenho do sonho. Representa a força de vida de Hector Horeau que se concentra inteira na construção de um lugar feito de vidro. O vidro, aqui, é altamente carregado de conotação simbólica – especialmente no que tange à poética do aprendizado da visão (como também, em *Novecento* e em *Oceano mar*⁴⁶) :

Compreende? É a magia do vidro... proteger sem aprisionar... estar num lugar e poder ver muitos lugares, ter um teto e poder ver o céu,

⁴⁵ Ver, a título exemplificativo, o trecho em que se descreve a explosão da locomotiva *Novelty*, em *Mundos de vidro*, p.53-63.

⁴⁶ Sobre o tema da *Poética do olhar* em Baricco, ver o 5º capítulo do presente estudo.

sentir-se dentro e sentir-se fora, ao mesmo tempo... uma esperteza, nada mais que uma esperteza... se quer uma coisa e, no entanto, tem medo dela, nada melhor do que colocar um vidro no meio... entre o senhor e a coisa... poderá chegar pertíssimo e, no entanto, estará seguro... Não há nada melhor... Eu coloco pedaços de mundo sob o vidro porque esse é um modo de salvação... lá dentro se refugiam os desejos... protegidos do medo... uma toca maravilhosa e transparente... (BARICCO, 1999, p.145-146)

Na edificação desse sonho, revela-se o desejo de se libertar e, simultaneamente, a urgência de uma necessidade de proteção, diante de toda sorte de medos e limitações do viver.

Note-se que o sr. *Horeau* vai ao sr. *Rail* para encomendar as milhares de folhas de vidro, necessárias à concretização de seu projeto faraônico. O sr. *Rail* é o dono da fábrica de vidros e seu projeto vital é o da construção de uma ferrovia que viabilize a existência dos trens. Mas mesmo o trem, que, em resumo, se define como o castelo do sonho do sr. *Rail* é composto por vagões que se abrem ao mundo, por meio de janelas de vidro.

Num e noutro caso, o vidro, essa película transparente que permite a expansão do olhar, do conhecimento do mundo de fora, sem que necessariamente se saia de dentro, representa, também, outro eixo central da ficção do autor, qual seja o da necessidade de fazer com que o homem reaprenda a ver, readquirindo olhos de ler e de contar o que o circunda (a questão dos múltiplos pontos de vista que remetem a um verdadeiro aprendizado do olhar, que, por sua vez, se reflete nas infinitas possibilidades de narrar, será objeto de análise, no 5º capítulo deste nosso estudo).

Mas, além disso, paradoxalmente, esses “mundos de vidro” (título escolhido pelo tradutor do romance), ao mesmo tempo em que trazem à tona, a edificação de projetos estupendos (relativos à transição do século XIX ao XX), também apontam, simbolicamente - no momento em que estilhaçam ou começam a ruir – à ironia com que Baricco representa, metaforicamente, os efeitos funestos dos progressos e avanços do capitalismo que ia se consolidando à época.

Voltando ao *Crystal Palace*, o narrador, sem abrir mão da eloquência gloriosa com que conta como o mesmo fôra construído, com tanto empenho e zelo, com o mesmo

glamour descreve, minuciosamente, sua queda, apelando a recursos estilísticos de intensa força imagética, no intento de conferir ao fim, a mesma grandeza do início. Poderemos afirmar que se estabelece, assim, como que uma poética da vertigem, um procedimento narrativo que se estrutura em torno de um eixo gravitacional, brusco e esplendido do que acaba, inevitavelmente, ruindo:

C'erano otto musicisti che provavano. Era sera tardi, e c'erano solo loro, nel Crystal Palace, loro e qualche sorvegliante. Provavano per il concerto del sabato. Sembrava piccolissima, quella musica, persa in mezzo a quell'enormità di ferro e di vetro. Sembrava suonassero un segreto. Poi una tenda di velluto prese fuoco, nessuno ha mai saputo dire il perchè. Il violoncellista vide con la coda dell'occhio quella strana fiaccola accendersi all'altro capo del palazzo e alzò l'archetto dalle corde. Smisero di suonare, uno ad uno, senza dire una parola. Non sapevano bene cosa fare. Sembrava una cosa da nulla. Due sorveglianti erano corsi immediatamente e si davano da fare per far cadere a terra la tenda. Si muovevano veloci, nelle lingue di luce che le fiamme gettavano tutt'intorno. Il violoncellista prese dal leggio gli spartiti. Disse Forse bisognerà chiamare qualcuno. Uno dei violinisti disse Io da qui me ne vado. Rinfilarono gli strumenti nelle loro custodie e se ne uscirono alla spicciolata. Qualcuno restò indietro a guardare le fiamme che si alzavano sempre più alte. Poi fu un attimo: un aiuola di cespugli, a pochi passi dalla tenda, si accese come un lampo e iniziò a crepitare con ferocia fino a lambire il lampadario a petrolio che pendeva dal soffitto e che cadde con uno schianto così che in un attimo il fuoco parve dilagare tutt'intorno come un groviglio di ruscelli in fiamme lanciato all'impazzata contro ogni altra cosa, in un contagio fulmineo di fuoco e luce e fumo e rovente distruzione. Uno spettacolo. Le fiamme si divorarono in una manciata di minuti quintali di cose. Da fuori il Crystal Palace incominciò a sembrare un'enorme lampada accesa da una mano gigante. In città fu chi si avvicinò alla finestra e disse Cos'è quella luce? Un sordo rumore iniziava a scendere giù dai sentieri del parco e ad arrivare alle prime case. Arrivarono decine di persone, e poi centinaia, e poi migliaia. Ad aiutare, a vedere, a gridare, tutte con la testa all'insù a guardare quello spropositato fuoco d'artificio. Gettavano acqua a barili, si intende, ma niente poteva fermare quella invasione di fuoco. Tutti dicevano Resisterà, perchè non poteva andarsene così un sogno come quello. Tutti pensarono Resisterà, e tutti proprio tutti, si chiesero Come può andare a fuoco una cosa di ferro e di vetro?, già, com'è mai possibile una cosa del genere, non brucia il ferro, non brucia il vetro eppure lì le fiamme si stanno ingoiando tutto, proprio tutto, c'è qualcosa sotto, non è possibile. Non ha senso. E in effetti non aveva senso, proprio nessun senso, eppure, quando la temperatura dentro divenne pazzesca esplose la prima lastra di vetro, che nessuno quasi se ne accorse, non era che una, tra le migliaia, come fosse una lacrima, nessuno la vide, ma il segnale era quello, il segno della fine, e così fu infatti, come tutti capirono quando una dopo l'altra incominciarono a esplodere tutte le lastre di vetro, letteralmente scoppiare in pezzi,

schiocchi come frustate, seminati nel gran crepitare dell'immenso incendio, volava vetro dappertutto, una cosa incantevole, un'emozione che ti inchiodava lì, nella notte illuminata a giorno, con negli occhi lo sprizzare di vetro dappertutto, tragica festa, uno spettacolo da scoppiare a piangere, lì, su due piedi, senza sapere bene perchè. Scoppiano i diecimila occhi del Crystal Palace. Ecco perchè. E allora fu la fine, solo più un gigantesco rogo che continuò a macinare emozioni per tutta la notte, se ne andava il Crystal Palace, a poco a poco, in quel modo assurdo, ma alla grande, questo bisogna ammeterlo, alla grande. Si fece consumare a poco a poco, senza quasi resistere, e alla fine si piegò in due, vinto per sempre, gli si ruppe in due la spina dorsale, schiantata ferocemente, la grande trave di ferro che lo percorreva tutto, dall'inizio alla fine, si spezzò dopo aver resistito per ore, sfinita, si squarciò con un boato tremendo che più nessuno dimenticherà, lo sentirono anche a chilometri di distanza, come se fosse scoppiata una bomba immensa, a sfracellare la notte tutt'intorno, e il sonno di chiunque, Mamma, cos'è stato?, Non so, Ho paura, Non aver paura, torna a dormire, Ma cosa è stato? Non lo so, bambino mio, sarà caduto qualcosa, è caduto il Crystal Palace, questa è la verità, è crollato in ginocchio e si è arreso, sfumato per sempre, saprito, svanito e basta, è andata così, è finito tutto, questa volta per sempre, finito nel nulla, per sempre. Chiunque sia stato a sognarlo, adesso s'è svegliato.

Silenzio. (op.cit., p.201-202, grifo nosso)

Havia oito músicos ensaiando. Já era tarde da noite e só eles estavam no Palácio de Cristal, eles e alguns vigias. Ensaivavam para o concerto do sábado. Soava insignificante aquela música, perdida no meio daquela enormidade de ferro e vidro. Parecia que tocavam um segredo. Então, uma cortina de veludo pegou fogo, ninguém nunca soube dizer como. O violoncelista viu com o rabo-do-olho aquela estranha chama acender-se na outra ponta do palácio e ergueu o arco das cordas. Um a um, pararam de tocar, sem dizer uma só palavra. Não sabiam bem o que fazer. Parecia uma coisa de nada. Dois vigias haviam corrido imediatamente e esforçavam-se para jogar a cortina no chão. Moviam-se rapidamente, nas línguas de luz que as chamas provocavam ao redor. O violoncelista tirou a partitura da estante. Disse: “Talvez seja necessário chamar alguém.” Um dos violoncelistas disse “Eu vou dar o fora.” Guardaram os instrumentos nos seus estojos e saíram aos poucos. Alguém ficou para trás olhando as chamas que se erguiam cada vez mais altas. Depois aconteceu, num segundo: um canteiro de arbustos, a poucos passos da cortina, acendeu-se como um relâmpago e começou a crepitar ferozmente até alcançar o candelabro a óleo que pendia do teto e que caiu com um estrondo de modo que num instante o fogo pareceu alagar tudo ao redor como um intrincado de riachos em chamas lançados loucamente contra tudo, num contágio fulminante de fogo e luz e fogo e ardente destruição. Um espetáculo. Em apenas alguns minutos, as chamas devoravam montes de coisas. Visto do lado de fora o Palácio de Cristal começou a parecer uma enorme lâmpada acesa por uma mão gigante. Na cidade houve quem se aproximou da janela e disse: O que

é aquela luz? ” Um rumor surdo começava a descer pelas alamedas do parque e atingir as primeiras casas. Chegaram dezenas de pessoas, e depois centenas, e depois milhares. Para ajudar, para ver, para gritar, todas olhando para cima, para assistir àquele despropositado fogo de artifício. Jogavam água aos barris, mas nada conseguia parar aquela invasão de fogo. Todos diziam “Resistirá, porque um sonho como aquele não podia acabar assim.” Todos pensaram “Resistirá” e todos, mas todos mesmo se perguntaram “Como pode pegar fogo uma coisa de ferro e vidro?”, sim, como é possível uma coisa dessas, o ferro não se incendeia, o vidro não se incendeia e no entanto ali, as chamas estão devorando tudo, absolutamente tudo, há alguma coisa por baixo daquilo, não é possível. Não tem sentido. E realmente não tinha sentido, nenhum sentido mesmo, entretanto, quando a temperatura lá dentro se tornou infernal explodiu a primeira placa de vidro, que ninguém quase percebeu, era apenas uma, entre milhares, como se fosse uma lágrima, ninguém a viu, mas aquele era o sinal, o sinal do fim, e assim foi realmente, como todos compreenderam quando uma depois da outra, começaram a explodir todas as placas de vidro, literalmente explodir em pedaços, estalando como chicotadas, semeadas no grande crepitar do imenso incêndio, voava vidro para todo o lado, uma coisa fascinante, uma emoção que paralisava as pessoas ali, na noite clara como dia, o esguichar de vidros por todos os cantos, festa trágica, um espetáculo de desatar em pranto, ali, em pé, sem saber bem por quê. Explodem os dez mil olhos do Palácio de Cristal, pouco a pouco, daquele modo absurdo, majestosamente, é preciso que se diga, majestosamente. Deixou-se consumir pouco a pouco, quase sem resistir e finalmente dobrou-se em dois, derrotado para sempre, partiu-se em duas sua espinha dorsal, arrancada ferozmente, a grande trave de ferro que o percorria de ponta a ponta, do começo ao fim, rompeu-se, após ter resistido durante horas, exaurida, rompeu-se com um estrondo tremendo que ninguém mais esquecerá, ouviram-no a quilômetros de distância, como se uma bomba poderosa tivesse explodido, esfacelando a noite toda ao redor, e o sono de muitos, “Mamãe, o que foi?”, “Não sei”, “Estou com medo”, “Não tenha medo, volte a dormir”, “Mas o que foi?” “Não sei, meu filho, deve ter caído alguma coisa.” Caiu o Palácio de Cristal, essa é a verdade, caiu de joelhos e rendeu-se, esvaiu-se, desaparecido para sempre, e chega, aconteceu, tudo acabou. Desta vez para sempre, acabou do nada, para sempre. Quem quer que seja que o tenha sonhado, agora acordou.

Silêncio. (BARICCO, 1999, p.185-187)

O simples levantamento semântico de termos hiperbólicos deste fragmento conduz à espetacularização, à grandiloquência do fim do *Crystal Palace*. São termos, adjetivos, verbos, expressões (que grifamos acima), que buscam enfatizar o incêndio e a explosão, num quase enaltecimento da surpresa, ainda que amedrontadora e pavorosa, naquela espécie de ternura perturbadora, quase sublime a que se refere Rilke, quando estamos

diante do colapso de um sonho (a queda de uma coisa feliz). Em síntese, poderíamos ilustrar como tal “Beleza da queda” se constrói, em Baricco:

– se moviam velozes, nas línguas de luz que as chamas lançavam em tudo em torno;

– depois foi num segundo: um canteiro de arbustos, a poucos passos da cortina, se acendeu como um raio e começou a crepitar ferozmente até a atingir o lustre a petróleo que pendia do teto;

– o fogo parecia se espalhar por toda a parte como um emaranhado de riachos em chama jogado loucamente contra cada outra coisa, num contágio fulminante de fogo e luz e fumaça e incandescente destruição.....

A configuração do espetáculo deste incêndio apela radicalmente para o imagético-sonoro. Temos a impressão de ver, vibrar, ouvir, sentir a catástrofe. A prosa poética de Baricco atinge, aqui, um de seus momentos mais bem elaborados.

A invasão do fogo crescente adquire traços demoníacos: as labaredas aparecem como ágeis línguas devoradoras, que vão engolindo tudo ao redor. É mais que fogo, é um animal selvagem, faminto e ávido, que não poupa nada, nem ninguém. Não há como não perceber aqui a intensidade poética, reiterada pelo ritmo que compõe, especialmente, este fragmento. Assim, por exemplo, observemos as aliterações dos fonemas /l/, /f/ e /k/ em:

Poi fu un attimo: un aiuola di cespugli, a pochi passi dalla tenda, si accese come un **lampo** e iniziò a crepitare con **ferocia** fino a **lambire** il **lampadario** a petrolio che pendeva da soffitto e **che** cadde con uno **schianto** così **che** in un attimo il **fuoco** parve dilagare tutt'intorno come un groviglio di ruscelli in un contagio **fulmineo** di **fuoco** e **luce** e fumo e rovente distruzione. (op.cit., p.200 – grifo nosso)

A repetição dos fonemas /l/ e /f/, respectivamente, criam as sonoridades do alastrar-se do fogo, que se expande ferozmente. Interessante a repetição de /lam/: **lampo**, **lambire**, **lampadario**, que querem exacerbar este “lambire”.

A aliteração do fonema /k/, gutural, surdo, duro, seco, pretende configurar, ritmicamente, as sonoridades impactantes, pesadas da queda: **che cadde con uno schianto così che....**

Na seguinte sequência, também, a aliteração do fonema /k/ não é gratuita. Vejamos:

Quando la temperatura dentro divenne pazzesca esplose la prima lastra di vetro, che nessuno quasi se ne accorse, non era che una, tra le migliaia, come fosse una lacrima, nessuno la vide, ma il segnale era quello, il segno della fine, e così fu infatti, come tutti capirono quando una dopo l'altra incominciarono a esplodere tutte le lastre di vetro, letteralmente scoppiare in pezzi, **schiocchi** come frustate, seminati nel gran **crepitare** dell'immenso incendio, volava vetro dappertutto, una cosa incantevole, un'emozione che ti **inchiodava** lì, nella notte illuminata a giorno, con negli occhi lo sprizzare di vetri dappertutto, tragica festa, uno spettacolo da scoppiare a piangere lì, su due piedi, senza sapere bene perchè. Scoppiano i diecimila occhi del Crystal Palace. Ecco perchè. (op. cit., p.201)

Notamos que, nesse parágrafo, cria-se um movimento que parte do pianíssimo, começa com uma lágrima que ninguém nota, para, afinal, chegar à explosão, ao espetáculo e ali permanecer. A repetição do /k/ enfatiza, nesse momento, não mais a queda, como no parágrafo analisado anteriormente, mas sim, a explosão, este “*scoppiare in pezzi*” (“explodir em pedaços”).

Então, o que se vai revelando nas peculiaridades da arte de narrar em Baricco, é o fato de que não se trata apenas de criar o episódio semanticamente, por meio da criteriosa seleção lexical. Há uma verdadeira construção de sonoridades, de ritmo e movimentos, que compõem sua partitura poética.

O que é muito pontual, também, como traço recorrente, nesta obra, é a personificação dessa série de “coisas”, dos vários projetos, eleitos pelos personagens, ao longo dos capítulos, tais como, por exemplo, o do trem do sr. *Rail*, um trem de alma feminina, chamado *Elisabeth*, trem, cujo “único verdadeiro sentido é o de fazer com que o homem veja o mundo como nunca o viu antes” (op.cit., p.78, trad. nossa); ou o do órgão inventado por *Pekisch*, o humanófono, instrumento musical, formado por pessoas,

em que cada sujeito é uma nota, única, singular e individual que deve ser respeitada; ou este castelo de vidro transparente, sonho do sr. *Hector Horeau*, que visava presentear as pessoas com a liberdade e, ao mesmo tempo, a proteção, tão necessárias para afugentar os medos existenciais.

Assim, no caso específico do *Crystal Palace*, o que antes aparece como um edifício, projetado pelo raciocínio lógico e pelos cálculos extremamente precisos, exigidos para a junção de tantas infinitas folhas de vidro, sai da condição de matéria, de coisa, de objeto e, poeticamente, vai se humanizando. A matéria adquire conteúdo, a coisa passa a ser dotada de alma. E à construção do castelo, materialmente, corresponde o movimento ascensional da edificação do sonho. Não se trata apenas da construção megalomaniaca de mais uma obra qualquer.

Nesse sentido, desde a sua concepção, o *Crystal Palace* adquire alma, pois carregado de significado. Também, quando de sua destruição (conforme demonstramos), tudo parece tocar o sublime. Daí porque, no trecho acima transcrito, quando a primeira chapa de vidro explode, o narrador compara isso tudo a uma lágrima, que ninguém conseguira ver, mas que sinalizava o início do fim. Pois:

Explodem os dez mil olhos do Palácio de Cristal, pouco a pouco, daquele modo absurdo, majestosamente, é preciso que se diga, majestosamente. Deixou-se consumir pouco a pouco, quase sem resistir e finalmente dobrou-se em dois, derrotado para sempre, partiu-se em duas sua espinha dorsal, arrancada ferozmente, a grande trave de ferro que o percorria de ponta a ponta, do começo ao fim, rompeu-se, após ter resistido durante horas, exaurida, rompeu-se com um estrondo tremendo que ninguém mais esquecerá, ouviram-no a quilômetros de distância, como se uma bomba poderosa tivesse explodido, esfacelando a noite toda ao redor, e o sono de muitos... (BARICCO, 1999, p.186-187)

E desse momento em diante, o narrador, que detinha as rédeas do contar, como exímio pintor de imagens com palavras, camufla-se, dá a impressão de desaparecer, a fim de fazer entrar uma outra voz muito viva, totalmente presentificada, que assume por completo a cena, a voz de uma criança assustada com o estrondo da explosão, que interpela, em discurso direto, a mãe, que procura acalmá-lo. No texto transcrito acima é

a parte, quase ao final, que começa com “... *Mamma, cos'è stato?*” (BARICCO, 1999, p.202). Aqui, como já vimos, em outros diversos episódios, como recorrência evidente no procedimento ficcional de Baricco, revela-se a necessidade de abrir a narrativa, a fim de que ela também se esfaçele, estilhaçada como o vidro, em mil pedaços, para que a descrição do espetáculo do fim possa ser contado, sentido, vivenciado por meio de pontos de vista diferentes. No caso, a voz fragilizada do menino busca traduzir o susto e valorizar, ao máximo, o tom de oralidade. Esse recurso é obtido, habilmente, por essa brusca quebra na estrutura do narrar, já que a voz que predominava é interrompida, literalmente, como se a segunda voz - a da criança- se sobrepusesse à primeira, com a mesma força caótica e desordenada, com que se superpõem as falas, quando de qualquer conversa ou relato oral.

Por isso é que a sequência em que a criança inicia o discurso não vem introduzida por nenhum tipo de sinalização de pausa, ou dois pontos, ou outro tipo de letra, como talvez, a grafia em itálico (da qual ele faz uso, em outros trechos, como marcação do diferente) pudesse revelar. É quase como um grito, que não deixa ouvir nada mais, um ruído estrondoso, paradoxalmente vestido na aparência terna e débil da voz de um menino, que, justamente porque desprotegido, parece adquirir a força para romper o discurso original, coerente com o todo fragmentário e trágico, do que se está querendo contar. E a espetacularização da queda se perfaz, já que se trata de “*una cosa incantevole, un'emozione che ti inchiodava lì*” (BARICCO, 1999, p.201)

Não parece ser outra a estratégia da superposição de vozes, na composição do trecho mencionado, quando, vão aparecendo, de modo muito espontâneo, quase imperceptíveis, no todo da narrativa, as falas dos músicos que percebem o fogo que se alastra. Nesse caso, o que eles se predispõem a comentar, até para reafirmar a força do incêndio, faz com que o tom de oralidade sirva para testemunhar o fato, presentificá-lo, como se, a todo momento, dissessem: - É verdade, eu vi, eu estava lá!!

É o que acontece, por exemplo, em :

Il violoncellista prese dal leggio gli spartiti. Disse Forse bisognerà chiamare qualcuno. Uno dei violinisti disse Io da qui me ne vado. Rinfilarono gli strumenti nelle loro custodie e se ne uscirono alla spicciolata. (op.cit., p.200 - grifo nosso)

Ou ainda, quando desponta, surgindo aqui e acolá, qual sino que repicasse uma série de falas da população que assistia ao incêndio, que, no mesmo instante em que o via, tecia seus comentários.

Esse procedimento consegue atualizar o ocorrido, como se tudo estivesse acontecendo naquele preciso momento (o que remete à noção de *performance* – tal como a pretendemos analisar, em capítulo oportuno). E o que se obtém com isso é, também, de certa forma, um perdurar do que se conta ali, um permanecer no vibrato da corda daquele instrumento, aguçando a percepção intensa dos sentidos, em detrimento do que virá depois, das sonoridades que se anunciarão na próxima frase da partitura:

In città ci fu chi si avvicinò alla finestra e disse Cos'è quella luce?.....Tutti dicevano Resisterà, perchè non poteva andarsene così un sogno come quello. Tutti pensarono Resisterà, e tutti, proprio tutti, si chiesero Come può andare a fuoco una cosa del genere, non brucia il ferro, non brucia il vetro eppure lì le fiamme si stanno ingoiando tutto, proprio tutto, c'è qualcosa di sotto, non è possibile. (op.cit., p.201 - grifo nosso)

Em ambos os casos, a introdução das falas, dá-se apenas pelo uso da letra maiúscula.

Voltando à décima elegia de Rilke, escolhida propositalmente pelo autor, é preciso apontar a outros significados a que ela remete. Assim, vale conferir o que Dora Ferreira da Silva, tradutora consagrada das *Elegias* para o Português comenta:

A décima elegia é justamente essa afirmação jubilosa e vibrante da Dor, “nossa folhagem de inverno, nossa pervinca sombria, uma das estações do ano secreto”, isto é, da existência humana como interioridade. Esse canto transfigurado que ascenderá até os Anjos aprovadores não é a expressão da simples alegria que brota dos aspectos amáveis da existência, mas é o poderoso canto fecundado pelas “noites de aflição”. “O caminho da verdadeira vida”, diz Angeloz, “atravessa a dor. A décima elegia será verdadeiramente a evocação da senda que o homem deve seguir para alcançar o real pelo sofrimento: essa senda o conduz da cidade à campina, e, através do

reino das Lamentações, até a montanha da Dor Original.” (DA SILVA In: RILKE, p.122)

Convém, então, atentar a esse aspecto dos transtornos, dos sofrimentos íntimos pelos quais passam os diversos personagens deste romance, suas “noites de aflição”.

Ora, o próprio título *Castelos de Raiva* (apenas para manter uma tradução literal do original) remete à ideia de algo que se edifica ao redor da dor, dos sentimentos conflitantes da existência, em nada, amenos. São sonhos construídos não apenas plasticamente. São quimeras, que se vão concretizando, ao ritmo das paixões. E à ruína real dos castelos concretos de cada um, corresponde um romper-se por dentro: a desilusão e o desencantamento diante das quedas que a vida propõe, almas de cristal partidas que, mesmo coladas, jamais serão as mesmas da época dos sonhos. Há uma correspondência entre o desmoronamento da matéria e o do sonho, enquanto ilusão de cada um.

A respeito da paradoxal dicotomia Dor-Júbilo, importa verificar que, talvez, ninguém como Rainer Maria Rilke tenha conseguido, à sua época, expressá-la com tamanha intensidade. Com efeito, é exatamente, sua *Décima Elegia* a que melhor exemplifica uma das temáticas mais complexas e recorrentes de toda sua obra poética, qual seja a da necessidade de “suportar nossas tristezas com maior confiança do que nossas alegrias; pois elas são os instantes em que algo novo entrou em nós, algo desconhecido.” (RILKE, 2011, p.173) A exaltação da dor, desse modo, faz-se necessária, pois só por meio das “noites de aflição” podemos atingir o júbilo do sublime.

Analogamente, num processo confessional de profunda dor, a história da explosão do *Crystal Palace*, do romance de Baricco se conclui, de modo conciso, quase num sussurro, com a voz do sr. *Rail*, na revelação abrupta de um segredo:

Poi il signor Rail posa il tagliacarte e dice:

- Un giorno... un po' di giorni prima che morisse... io ho visto Mormy... io ho visto mio figlio Mormy fare l'amore con Jun.

Silenzio.

- Lei stava sopra di lui... si muoveva lentamente ed era bellissima.

Silenzio.

Il giorno dopo Hector Horeau partì. Il signor Rail gli regalò un tagliacarte d'argento.

Non si sarebbero mai più visti. (op.cit., p.202)

Então o Sr. Rail larga a espátula e diz:

- Um dia... alguns dias antes que morresse... eu vi Mormy... eu vi meu filho Mormy fazer amor com Jun.

Silêncio.

- Ela estava sobre ele... movia-se lentamente e estava lindíssima.

Silêncio.

No dia seguinte Hector Horeau partiu. O Sr. Rail o presenteou com uma espátula de prata. Nunca mais se veriam. (BARICCO, 1999, p.187)

O que ele revela, em apenas duas falas a *Hector Horeau* – que acabara de ver seu sonho, o palácio de cristal ruir – é a sua própria dor, que aparece em cena sem nenhum tipo de adjetivação, sem nenhum apelo a sentimentalismos de mágoa, raiva ou desespero. Porém, é essa revelação, assim, curta e crua, totalmente despojada, que intensifica o trágico da situação, potencializada por essa ausência de julgamento explícito, numa espécie de frieza-quase defesa, mas que, por si só, diz tudo, sobre a dor de um homem que assiste ao episódio em que sua esposa, *Jun*, se relaciona sexual e amorosamente com o filho dele, *Mormy*⁴⁷.

O dilaceramento da alma do sr.*Rail* se compõe na sequência imediata à explosão do castelo de vidro.

⁴⁷ Cumpre notar que *Mormy* é o filho bastardo que o Sr. Rail tivera, fruto de um relacionamento com uma mulher – provavelmente negra – durante as viagens que fazia. Certo dia, volta para casa, trazendo-o consigo (era ainda um menino) e o assume. *Jun* é a madrasta, que num primeiro momento, demonstra um sentimento de total rejeição ao menino (pois ela nem tivera filhos) e raiva em relação ao marido. Mas, ao fim, acaba se apaixonando pelo rapaz e o inicia sexualmente.

Em termos estruturais da narrativa, temos, a princípio, duas situações que, aparentemente, não se tocam, parecendo pertencer a universos distantes. De fato, uma delas se refere ao projeto do sr. *Horeau*, outra à história pessoal do sr. *Rail*. Mas o que as une intimamente é a dor da destruição do sonho.

Na primeira, uma estrondosa explosão; na segunda, um desabafo contido, como um golpe curto e aniquilador, semelhante a tantos que o destino nos confere fatalmente, com sua foice silenciosa, porém, certa (observar aqui a repetição de “*Silenzio*”).

Tanto na espetacularização da queda, quanto na exacerbação da dor (quando são os castelos interiores a ruir), Baricco traz à baila o mal estar do homem moderno, à mercê da transitoriedade dos projetos megalomânicos, tão representativos do início do século XX (e tão frequentes em seus romances, como no que se analisa agora e, como se percebe também, de modo evidente, na ênfase que confere à transição do século XIX para o XX, em *Novecentos* (2000) e em *Esta história* (2007), com o frenesi das primeiras corridas de automóveis e da excitação diante do advento da máquina e da velocidade, decantados, por exemplo, nos manifestos futuristas das vanguardas finiseculares, como o de Marinetti, tema que pretendemos aprofundar, no 4º capítulo deste estudo).

Daí por que não ser aleatória a escolha precisa dos versos finais da *Décima Elegia* de Rilke, com quem dialoga explicitamente. Com efeito, cumpre observar que o famoso poeta praguense, ao tratar, logo em sua *Primeira Elegia*, da terribilidade dos anjos (“Todo anjo é terrível” é um de seus versos mais inquietantes) está a constatar, no fundo, o paradoxo da efemeridade de nossa condição.

A tradutora e organizadora das *Elegias de Duíno*, Dora Ferreira da Silva observa que há uma evidente tensão ameaçadora na relação entre o homem e o Anjo, “símbolo do que ultrapassa e transcende a esfera do visível” (op.cit., p. 100). Nesse sentido, não haveria repouso possível para o homem – o que, de certa forma, aproxima a poesia de Rilke da filosofia heideggeriana, sob cuja perspectiva nosso estar no mundo é marcado pela ameaça constante da efemeridade, do desligamento, do estranhamento e do constante exílio.

Escolhemos, a seguir, uma passagem do romance de Baricco em que o narrador associa as percepções fragmentárias e sinestésicas da memória do que se vive à

felicidade e compreende, como um de seus traços inerentes, o fugaz e o transitório, que fazem do homem um ser sempre em exílio, diante do estranhamento de não poder se ater, nem se apegar a nada, já que tudo é efêmero. Todas as coisas entram pelos olhos do menino *Mormy*, que assim as apreende:

Aveva otto anni e non sapeva bene cosa gli stava succedendo. Però aveva stampate negli occhi due immagini: il volto di Jun, il più bello che avesse mai visto, e la tavola apparecchiata giù, in sala da pranzo. I tre candelieri, la luce, il collo stretto di bottiglie sfaccettate come diamanti, le salviette con misteriose lettere ricamate sopra, il fumo che saliva dalla zuppiera bianca, il bordo dorato dei piatti, la frutta tutta lucida posata su grandi foglie in una coppiera d'argento. Tutte queste cose e il volto di Jun. Gli erano entrate negli occhi, quelle due immagini, come l'istantanea percezione di una felicità assoluta e incondizionata. Se le sarebbe portate dietro per sempre. Perché è così che ti frega, la vita. Ti piglia quando hai ancora l'anima addormentata e ti semmina dentro un'immagine, o un'odore, o un suono che poi non te lo toglie più. E quella lì era la felicità. Lo scopri dopo, quand'è troppo tardi. **E già sei, per sempre, un'esule: a migliaia di chilometri da quell'immagine, da quel suono, da quell'odore. Alla deriva.** (BARICCO, op.cit., p.26, grifo nosso)

Tinha oito anos e não sabia bem o que estava lhe acontecendo. Conservava, porém, duas imagens estampadas nos olhos: o rosto de Jun, o mais belo que já vira, e a mesa preparada, na sala de jantar. Os três candelabros, o brilho, o gargalo fino de garrafas facetadas como diamantes, os guardanapos bordados com letras misteriosas, a fumaça que subia da sopeira branca, a borda dourada dos pratos, as frutas viçosas colocadas sobre grandes folhas em uma fruteira de prata. Todas essas coisas e o rosto de Jun. Aquelas duas imagens lhe haviam entrado pelos olhos como a percepção instantânea de uma felicidade absoluta e incondicional. Ele as carregaria para sempre consigo. Porque é assim que a vida o engana, o pega, quando ainda tem a alma adormecida e semeia dentro de você uma imagem, ou um perfume, ou um som que depois não o abandona mais. E aquela era a felicidade. Você só descobre depois, quando é tarde demais. E já é para sempre um exilado: a milhares de quilômetros daquela imagem, daquele som, daquele perfume. *À deriva.* (BARICCO, 1999, p.21-22)

Além do explícito apelo ao tema do aprender a ver, a noção do estado de exílio do homem desamparado, que se percebe sempre *à deriva*, dialoga, muito de perto com um dos tópicos centrais da poética rilkeana (especialmente nas *Elegias*): o do adeus existencial. Como nada permanece e sempre está destinado à ruína, assim também

vivemos exilados e não podemos ancorar em nenhum porto, devido à efemeridade terrível de nossa condição (como tentamos, anteriormente, comprovar ser, também, uma das principais reflexões desta obra de Baricco).

A respeito, José Paulo Paes, em elucidativo estudo introdutório das traduções, que levou a cabo, ao longo de anos, de uma seleta variada de poemas de Rilke observa que a pedra de toque da modernidade literária de Rilke tem muito mais a ver com esse sentimento de total desamparo do homem no mundo e do fundamental absurdo da vida, que ele exprimiu em suas figurações artísticas, coincidentes com os preceitos filosóficos do existencialismo de Heidegger, do que com sua resistência aos avanços tecnológicos de então. Daí por que, embora seja importante notar a aversão do poeta à ascensão da máquina e à sociedade de massa do século XX, seja fulcral perceber o quanto ele merece ser reconhecido como altamente representativo daquela época, uma vez que o pensamento existencialista se desenvolveu à sombra das duas grandes guerras mundiais. (PAES In: RILKE, 2012, p.13-52)

Para Paes, Rilke não só inovou a poesia do século XX no plano dos conteúdos, mas dos próprios meios de expressão, primeiro com “a visualização dos poemas-coisas coligidos nas duas séries dos *Novos poemas* (1907-8), depois com as elipses audaciosas da *Gedankenlyrik*, lírica do pensamento de que os *Sonetos a Orfeu* e as *Elegias de Duíno* são a suprema realização” (op. cit., p.15).

A *Oitava Elegia de Duíno* talvez seja, nesse sentido, bastante exemplificadora desse adeus existencial, que faz com que estejamos em eterna despedida, diversamente do animal “isento de morte” que tão somente “avança, avança, Eternidade adentro, como as fontes que correm”:

[...] Oh a bem-aventurança da miúda criatura que permanece sempre no seio que a conteve até nascer; oh a felicidade da mosca que ainda saltita por dentro

até mesmo quando em núpcias: pois o seio é tudo.

E vê a semissegurança do pássaro

que, por sua origem, quase conhece uma e outra coisa,

como se fosse a alma de um estrusco, saída de um morto que o espaço acolheu,

embora com a figura jacente como tampa.
 E quão atônito não fica o que, vindo de um seio,
 tem de voar. Como, temeroso
 de si mesmo, sulca o ar, qual
 rachadura ao longo de uma xícara. Assim fende o vôo
 do morcego a porcelana do fim de tarde[...]
 Quem nos fez virar de tal maneira que,
 façamos o que for, imitamos a postura de quem se vai? Como aquele
 que do alto
 do derradeiro monte, a desdobrar-lhe uma outra vez ainda
 seu vale todo, volta-se, detém-se e se demora -
assim vivemos nós em despedida sempre. (RILKE, op.cit., p. 73-79
 - grifo nosso)

Como ser transitório que é, o homem não pode ter nenhum apego, nem mesmo o amoroso, mas deve estar sempre pronto, a cada momento, a despedir-se de algo ou de alguém. Este tema é também recorrente num dos *Sonetos a Orfeu*. De modo análogo à postura intermediária dos anjos que circulam entre o visível e o invisível, nada mais pertinente do que evocar Orfeu, enquanto ser capaz de transitar entre o mundo da vida e o da morte.

Junto à lírica do pensamento e a ela implícita aparece, ainda a do *Dasein*, “existência”, composta por *Da*, “lá” e *Sein*, “estar”. E, talvez, a *Nona Elegia Duinense*, seja a que melhor ilustre a complexidade do traço do efêmero que nos constitui, pois “estar-aqui significa muito; porque todas estas coisas efêmeras, que estranhamente nos concernem, necessitam de nós, ao que parece. De nós, o mais efêmeros” (RILKE, op.cit, p.81).

Eis que, então, se anuncia a grande missão do poeta que é, sobretudo, a de *dizer*, justamente por meio dessa consciência de nossa efemeridade, o que as coisas – por si só - não conseguem revelar:

... Talvez estejamos aqui para dizer: casa,
 ponte, fonte, porta, cântaro, janela, árvore de fruta –
 quando muito: coluna, torre... mas para dizer, entende,
 oh dizer o que as próprias coisas nunca
 pensaram ser no íntimo [...]
 E tais coisas, que vivem do perecer, compreendem que as celebres;
 efêmeras,
 creem que nós, os mais efêmeros, podemos salvar.
 Querem que em nosso invisível coração as transformemos –
 oh infinitamente – em nós ... (op.cit., p.83-84)

O poeta é, assim, o agente da profunda metamorfose das coisas, o que celebra sua efemeridade, justamente porque tem plena consciência do transitório. Ele não apenas vê as coisas, mas assume a interioridade delas. Graças a isso é que exerce a tarefa de dizer as coisas, as quais, destituídas de voz própria, pedem para ser ditas por ele.

Ainda em relação à importância das *Elegias de Duíno*, faz-se necessário ressaltar o quanto elas colaboram para o entendimento da cosmovisão de Rilke, em que, em síntese, sobressaem os seguintes temas: a terribilidade do Anjo; o desamparo existencial do homem; a missão celebratória do poeta; as amantes abandonadas; os heróis; os mortos precoces; a continuidade entre a vida e a morte; o mito da origem da música (e da poesia).

Cumpre ainda notar, no que tange à vertente metafísica de sua poética, tão decantada por seus mais diversos estudiosos que – conforme também observa Paes – esta não surge de nenhuma doutrina filosófica, mas sim da própria experiência: “os versos não resultam de “sentimentos” (esses têm-se cedo bastante), mas de experiências” (afirma *Malte Laurids Brigge*, em seus *Cadernos*, o protagonista do único romance homônimo do poeta)” (PAES in RILKE, op.cit., p.26)

Tudo isso, talvez explique, em boa medida, a escolha de Baricco pela epígrafe de Rilke em *Castelli di rabbia / Mundos de vidro* (em particular, a ideia da beleza da queda; da ascensão ao júbilo, por meio da dor das noites de aflição da alma).

Se Rilke – como vimos - confere ao poeta a missão de *dizer* as coisas, de modo análogo, nos *Castelli di rabbia / Mundos de vidro* e também como uma das máximas da arte de narrar de nosso autor, o narrador passa a ser celebrado como aquele que é capaz de conferir algum sentido à existência. O poeta estaria para Rilke, assim como o narrador para Baricco. Daí por que:

La verità è che si vedono e si sentono e si toccano così tante cose... è come se ci portassimo dentro un vecchio narratore che per tutto il tempo continua a raccontarci una storia mai finita e ricca di mille particolari. Lui racconta, non smette mai, e quella è la vita [...] Ci sono certi che lo chiamano angelo, il narratore che si portano dentro e che gli racconta la vita. (op. cit., p.116)

A verdade é que vemos, ouvimos e tocamos tantas coisas... é como se tivéssemos dentro de nós um velho narrador, que durante todo o tempo continua a contar-nos uma história rica de mil detalhes, que nunca se acaba. Ele conta, não pára nunca, e aquela é a vida. [...] Alguns chamam de anjo o narrador que têm dentro de si e que lhes conta a vida. (BARICCO, 1999, p.106)

Se do trecho acima depreendemos que o narrador (de Baricco), que trazemos em nós e que nos conta a vida pode ser equiparado a um anjo – pois exerce a divina função de narrar (tanto quanto os poetas, para Rilke, são celebrados por exercerem a função de *dizer*), os anjos de Rilke – embora constantemente por ele evocados – são marcados pela terribilidade. Em carta a seu tradutor polonês, com efeito, revela que aqueles são criaturas em que “a transformação do visível em invisível [...] aparece já cumprida”, donde serem terríveis para “nós, suspensos ainda no visível” (RILKE apud PAES, op. cit., p.37)

A missão de custodiar e a de ser o porta voz da mensagem divina para o humano, assim, se reverte e reitera um tipo de instabilidade – a do desamparo - marcadamente moderna.

A efemeridade, a impermanência, a instabilidade do homem moderno, em sua condição de eterno exilado – temas que aprofundaremos em Poética da Desterritorialização, no 6º capítulo deste estudo - e a exaltação da queda são linhas

recorrentes, tanto na poética rilkeana (e em sua cosmovisão), quanto na de Baricco, guardando-lhes as respectivas diferenças e distâncias necessárias.

No fundo, o tema central da *Elegias* é o do mistério do homem e de seu destino, num mundo que desaparece (o que, como buscamos demonstrar é, também, um dos temas principais deste romance do autor italiano).

O anjo que nos narra a vida, em Baricco, não nos poupa das quedas a que estamos fadados, humanos que somos (e cumpre ver os traços dessa beleza sublime). Então, se a função do narrador parece um tanto quanto idealizada, a matéria do narrar sobre a qual ele se debruça (matéria-prima fina vida) não o é.

Haveria, ainda, em nosso entendimento, outro motivo subjacente à opção de nosso autor por celebrar Rilke, intertextualmente. Como se sabe, este é muito lembrado por ter resistido aos “ismos” tendenciosos das vanguardas européias, que se afirmavam à sua época.

Conforme ensina um de seus mais brilhantes estudiosos, Sérgio Augusto de Andrade, a poesia do grande artista de Praga era gloriosamente indiferente a seu tempo e soava com a gravidade majestosa do mármore grego: “enquanto todos pareciam empenhados em descobrir o lirismo histórico de locomotivas e arranha-céus, Rilke só se concentrava em inventar anjos.” (ANDRADE In: RILKE, 2010, p.9)

Trata-se assim, em boa medida, de mais um resistente, da mesma linhagem dos tantos outros eleitos por Baricco, em sua Poética da Recusa (conforme vimos nos capítulos 1 e 2 deste estudo).

Em muitos de seus romances, nosso autor privilegia a transição do século XIX para o XX e acentua, enfaticamente, a febre com que surgem as primeiras ferrovias, a construção de grandiosos edifícios (como percebemos em *Castelli di rabbia* / *Mundos de vidro*), o advento do automóvel, a apologia da velocidade e da máquina (facilmente constatável em *Esta História*), as grandes levas migratórias rumo à América (como se depreende em *Novecentos*). Mas junto à utopia de todas as mudanças consubstanciadas pelas vanguardas, ele não deixa de evidenciar as ruínas daqueles projetos gloriosos, destinados ao fracasso. Melhor ainda, em seu fazer literário, sobrecarrega, intencionalmente, as tintas descritivas grandiloquentes ao se referir aos avanços daquele período, para se regozijar com seu esvaziamento, impermanência e fim, um pouco como

se quisesse reiterar a máxima de Karl Marx, retomada por Marshall Bermann, ao constatar que “tudo que é sólido desmancha no ar”.⁴⁸

Muito representativo dessa mesma época de transição, Rilke foi um poeta de voz única e segundo Otto Maria Carpeaux o “mais atual e permanente de nosso tempo” (CARPEAUX, In: RILKE, 2012, capa).

Além do que expusemos, verificaremos, no capítulo 5 deste estudo, ecos da poética do “aprender a ver” em Rilke e suas manifestações intertextuais, também, no romance *Oceano mar* (1997) de Baricco.

⁴⁸ Gostaria, ainda, de remeter ao 3º capítulo de minha dissertação de mestrado, *Castelli di rabbia: a narrativa como resistência*, especificamente ao subtítulo 2.2: *Castelli di rabbia X Mundos de vidro*, p. 89-97, em que tratei, com minúcia, a recorrência, nas obras de Baricco (mais especialmente neste romance), desse período histórico de transição, como altamente representativo das contradições que advieram com a modernidade, sobretudo, a que gerou o mal estar e o total desamparo do homem moderno.

É no próprio livro mencionado de M. Berman (*Tudo que é sólido desmancha no ar*), inclusive, que encontramos importantes referências históricas ao significado da construção do imenso palácio de cristal, projetado, na realidade, por Joseph Paxton e construído em seis meses (com os modos mais avançados de pré-fabricação) no *Hyde Park* de Londres, para alojar a grande Exposição Internacional de 1851. Ele acabou sendo desmontado em três meses, quando a exposição fechou, e então foi novamente montado, no centro da cidade, numa versão ampliada, na *Sydenham Hill*, em 1854, tendo desaparecido, por fim, num incêndio misterioso, em 1936. A seu respeito, Bermann escreve: Em sua relação com a natureza, o palácio antes envolve que oblitera: grandes árvores antigas, ao invés de serem cortadas, são contidas dentro do edifício, onde – como uma estufa, a que o palácio se assemelha e que deu fama a seu criador, Joseph Paxton – crescem maiores e mais saudáveis do que nunca. Além disso, longe de ter sido projetado com árido cálculo mecânico, o palácio de cristal é, realmente, a construção mais visionária e ousada de todo o século XIX. Apenas a ponte do Brooklyn e a torre Eiffel, uma geração mais tarde, fariam frente à sua expressão lírica das potencialidades da era industrial (...) Além disso, os construtores do palácio, longe de apresentarem o edifício como final e indestrutível, orgulhavam-se de sua transitoriedade. (BERMAN, 1995, p.225).

4. A Poética dos Vencidos - Baricco e a História:

“A História é uma ilusão de ótica”

O romance *Esta história* (2007) de Baricco é datado. Tem uma precisão histórica peculiar, se comparado aos demais romances do autor (que, na maior parte, quando muito, apenas acenam a alguma época ou lugar, passíveis de identificação).

Na primeira parte, intitulada *Overture* (op.cit., p.9-22), ficamos sabendo que milhões de pessoas se mobilizam para assistir a uma das primeiras grandes corridas de automóveis da história, “de Paris a Madri, Europa abaixo, da neblina ao sol”, numa “noite morna de maio” de 1903. Essa apresentação do romance instaura, de saída, a febre com que o automóvel fôra recebido, naqueles primeiríssimos anos do séc. XX.

Para dar conta de tal efeméride, as vozes do narrar se misturam, confusas, num constructo formal que visa, sobretudo, assimilar a velocidade e a excitação suscitada pelo grande acontecimento. Sem fugir à regra da multiplicidade de narradores (tão característica em nosso autor), o episódio ilustra o significado do advento da máquina, consoante com todo o projeto de progresso e modernização da época, mas sempre narrado pelo prisma de várias consciências, que se superpõem umas às outras, atropelando-se, como se precisassem “contar tudo ao mesmo tempo”, numa afoiteza que esteja à altura de narrar o fabuloso acontecimento, tão intensa quanto a força estrepitosa do acelerar dos motores, que se iam aquecendo para a esperada largada.

Temos, assim, um narrador em terceira pessoa, que encarna a voz de um repórter, dando notícias de que naquela noite: “[...] **Cem mil parisienses** deixaram a noite pela metade, escoando em massa de suas casas em direção **às estações Saint-Lazare e Montparnasse**, estações ferroviárias. [...]” (op.cit., 9) e novamente, um pouco mais adiante, a mesma marcação reiterativa de um discurso de reportagem, que visa enfatizar o evento, repetindo propositalmente o mesmo lid na notícia: “[...] **Cem mil** tomaram **as estações Saint-Lazare e Montparnasse**, porque temiam não encontrar mais **lugar nos vagões para Versalhes**. Mas por fim todos encontraram **lugar nos vagões para Versalhes**. [...]” (op.cit., p.10). (grifo nosso)

Mudando de foco, no parágrafo seguinte, o registro narrativo, agora nos apresenta outro cenário, o dos “jardins do rei”, em que estacionados na grama, em meio a um cheiro vago de óleo e de glória” (op.cit., p.10), estão os automóveis que participarão da incrível corrida. Anuncia-se, nesse momento, uma outra voz, que se mistura à do relato mais distanciado. Esta parece “escapar” do discurso padrão do relato informativo, como se fosse um ruído – muito comum a algumas gravações e registros multimidiáticos, em que não se consegue evitar a espontaneidade do que “saiu dos bastidores” ou fugiu à regra da excessiva “maquiagem cênica”, vindo ao conhecimento do espectador/leitor (às vezes, com base no fator surpresa, esse tipo de intervenção pode ter como consequência a admiração, o enternecimento comovido, o escárnio, e ainda outras vezes, um resultado “trash”, considerado de “mau gosto”). No caso, a voz que “escapa” é poética e tangencia o universo do desejo, que nutre o sonho humano de poder ir assistir àquele espetáculo da corrida.

O que se faz necessário observar é que sempre presente e subjacente ao todo da estrutura narrativa reside o apelo à força espontânea das narrativas orais, que “saem propositalmente” dos parênteses, dos apostos ou do subtexto a que estariam destinadas, para criar a tensão necessária com o que (como vimos em nosso 1º capítulo) seria o assim chamado “discurso oficial” ou, como veremos mais adiante, característico de certas metanarrativas de legitimação (nos termos propostos por Jean-Françoise Lyotard).

Além disso, o uso de certos espaços deixados em branco, ao longo do parágrafo e “AUTOMÓVEL”, escrito em caixa alta e maiúscula remetem, inevitavelmente a tipos gráficos, usados em jornais ou meios da imprensa, ou letreiros de outdoors, que visam chamar a atenção para o que se vai noticiar ou propagandear. É o que se depreende do seguinte trecho:

Nos jardins do rei, pastando na noite, provisoriamente brandos, sob as carcaças de ferro, em torno do coração de pistões, estavam à sua espera duzentos e vinte e quatro **AUTOMÓVEIS**, estacionados na grama, em meio a um cheiro vago de óleo e de glória. Estavam ali para correr a grande corrida, de Paris a Madri, Europa abaixo, da neblina ao sol.

Deixe-me ir ver o sonho, a velocidade, o milagre, não me detenha com um olhar triste, esta noite deixe-me viver lá longe, à beira do mundo, apenas esta noite, depois voltarei

Nos jardins de Versalhes, *madame*, começa a corrida dos sonhos, *madame*, Panhard-Levassor, setenta cavalos, quatro cilindros feitos de aço perfurado, como os canhões, *madame*

Podiam alcançar, os **AUTOMÓVEIS**, cento e quarenta quilômetros por hora, arrancados de estradas de terra e buracos, contra toda lógica e bom senso, numa época em que os trens, na cintilante segurança dos trilhos, penosamente alcançavam cento e vinte. [...] Isso explica como foi possível que cem mil pessoas surgissem da estação de Versalhes, às três horas da manhã, na noite morna de maio, **deixe-me viver lá longe, à beira do mundo, apenas esta noite, por favor, depois voltarei** (BARICCO, op.cit., p.10, grifo nosso)

No mesmo capítulo introdutório, além das duas primeiras vozes evidenciadas anteriormente, interfere uma outra (que pode ser a de um dos corredores que competem), cuja intenção é a de inserir um tom de coloquialidade, em meio ao burburinho crescente daquele cenário. O efeito obtido por meio desse procedimento narrativo é que o leitor/espectador parece estar sendo convocado para bem perto desse terceiro narrador (que rompe toda a distância, pelos modos com que narra, inclusive pela introdução da expressão “nadica” ou do pronome “você”, que se repete redundantemente como “vício” ou esgar de um linguajar mais escorreito e descuidado, longe do padrão standard da norma culta do relato informativo ou do “discurso enobrecido”, nos termos de Bakthin, a que já fizemos referência no 1º capítulo deste estudo), numa proposta de cumplicidade, que toca o diálogo entre iguais ou entre amigos. A força descritiva da cena é intensa, cinematográfica (e não foge a tantas outras do mesmo gênero), como mais uma entre as que norteiam os grandes achados procedimentais de nosso autor:

O carro da frente era uma nuvem de poeira que partira um **nadica** de instante antes de **você**. Quando **você** entrava na nuvem espessa, sabia que ele estava a seu alcance. **Você** não o via, mas sabia que estava lá. Então, às cegas, **você** se lançava dentro dela. Podia continuar desse jeito durante quilômetros. Quando por fim **você** via seu dorso, começava a berrar, para pedir passagem. **Você** ficava na poeira cega até emparelhar e deslizar com sua dianteira à frente dela. Então, a nuvem se abria e **você** tornava a ver diante de si. Qualquer coisa que aparecesse, era para **você**, **você** a ganhara na sandice da

ultrapassagem, e agora estava à sua espera. Uma curva de noventa graus, o estreitamento de uma ponte, o êxtase de uma reta no meio dos choupos. As rodas de borracha renteavam fossos, guias, parapeitos e rostos perplexos do público incrédulo... (BARICCO, op.cit., p.11-12 - grifo nosso)

Buscando manter e acentuar o mesmo nível de coloquialidade, já alcançado pela terceira consciência narrativa, a uma certa altura, aparece a quarta voz, que, pelo que se vem a saber, é a de um garçom-chefe espanhol, que serve as mesas de um restaurante, de onde muitos assistem à mesma corrida. Note-se que, agora, o narrador se identifica e se diferencia por meio das marcações *cabeza* e *hombre*, em contraposição ao *madame* francês do trecho anterior e encarna outra perspectiva totalmente diversa das demais, pela função que ocupa, por seu “sotaque” espanhol e pelos modos como percebe e apreende aquele acontecimento/espetáculo:

Os cabelos bem repartidos como fileiras de trigo luzidio na colina de minha *cabeza*, **sou eu o garçom-chefe desta mesa** que agora está com duzentos e vinte e quatro lugares postos, tantos quantos quis o rei, sob a lona azul, desta Espanha 1903. Bem diante da faixa da chegada, esse reluzir de pratas e cristais. Tirei o pó das taças de cristal, uma a uma, e vou fazer isso de novo em algumas horas, para eliminar a umidade da manhã. Prometi que estarão perfeitas para tilintar ao fragor dos automóveis-reis – por isso mando regar os últimos cem metros de estrada em intervalos regulares de duas horas e meia. Nenhum pó sobre o meu cristal, *hombre* Dê-me os lábios das senhoritas que encostarão no cristal, dê-me o hálito que o embaçará – dê-me os batimentos do coração com que provam o vestido, neste momento, diante de espelhos espanhóis que invejarei a vida toda. (BARICCO, 2007, p.12 - grifo nosso)

Para James Wood (2011, p.171) em boa medida, “são essas mudanças de registro que nos dão a sensação de uma voz humana falando conosco”. De qualquer forma, em todos os casos ilustrados acima, importa observar que as vozes se misturam (todas se manifestam simultaneamente), numa estrutura fragmentada do narrar (marcada pela pontuação irregular e quebrada, também, por meio dos espaços não preenchidos), que colabora para a relativização dos pontos de vista, anula a onipotência de um único narrador e, mais que tudo, afasta qualquer tipo de certeza, a respeito daquele episódio da História de primeiríssimos anos do século XX.

Com efeito, nessa multiplicidade de relatos, comparecem o referencial-distanciado (de cunho mais informativo); o da manifestação fugidia de quem concebe tudo como um sonho e um desejo a realizar; o da cumplicidade de quem vivencia a materialidade do automóvel, quase simbioticamente (a partir da perspectiva de quem está dentro dele e o controla, ao mesmo tempo em que é controlado pelo mesmo), personificando-o (a máquina passa a ter “dorso” e “berra”); o do que apreende eroticamente as prováveis consequências que advirão, com os brindes do fim da festa, numa perspectiva intimista e sinestésica, que associa o tilintar das taças de cristal, roçadas por lábios femininos, à vitória da corrida.

A despeito do que a História narre sobre o grande episódio, ao longo dessa primeira parte do romance, com as referências de datas e uma série de nomes que, de fato, existiram, participando do evento (Louis Renault, Marcel Renault, Dupin, entre tantos outros), a investida na multiplicidade de consciências narrativas, aqui, exerce a precípua função de relativizar a assim chamada “metanarrativa de legitimação” (LYOTARD, 1989) dos fatos históricos, por meio da exacerbação de procedimentos que, ao fim e ao cabo, constituem uma das bases fundamentais em que se alicerçam, alguns romances, classificados, especialmente por Linda Hutcheon (1991), como de “metaficção historiográfica”.

Com efeito, na obra *Poética do pós-modernismo*, a eminente autora, partindo das complexas inter-relações entre a historiografia e a ficção (pois as relações entre ambas sempre foram muito permeáveis), nota como relevante característica dos romances pós-modernos, o fato de que estes instauram a auto-reflexividade como procedimento narrativo, elegendo a problematização da história como centro do debate.

Se antes, no modernismo, as vanguardas, por meio do choque e da ruptura⁴⁹, visavam rejeitar e demolir os padrões convencionais, no pós-modernismo, o que se tem é o movimento da subversão daqueles, por meio da ironia. Nas palavras da estudiosa: “A problematização substitui a demolição” (op. cit., p.15).

Lyotard (op.cit.), ainda no início das discussões sobre a tentativa de conceituar o pós-moderno, percebêra como um de seus traços mais evidentes, o intuito de pôr em

⁴⁹ Um dos estudos mais importantes a respeito do efeito das rupturas e do choque das vanguardas – para que se compreenda o conceito de Modernidade – é a obra *Os filhos do barro* de Octavio Paz, à qual gostaríamos de remeter: PAZ, O. *Os filhos do barro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

xeque as chamadas narrativas-mestras ou metanarrativas, diante das quais passa a haver certa incredulidade.

Do infinito conjunto de indagações acerca da Pós-Modernidade, o que nos interessa aqui, em síntese, e seguindo os rumos das análises postuladas por esses dois pensadores, é o fato de que, a partir do momento em que a História é problematizada, mais do que simplesmente revista, há uma reavaliação crítica que percebe o quanto as narrativas eminentemente historiográficas são tecidas com fios semelhantes aos que bordam a tessitura narrativa ficcional.

Em outras palavras, a História, por mais que se pretenda objetiva, factual, documental chega até nós por meio de uma escritura, de textos, que comportam elementos narrativos de teor não muito distinto do das narrativas ficcionais propriamente ditas e se acabará descobrindo, por exemplo, como o fez Michael Coetzee, no romance *Foe*, que: “os problemas da escrita da história são semelhantes aos da escrita da ficção” (apud HUTCHEON, op.cit., p.144). Afinal, como também afirma Mazurek (apud HUTCHEON, op.cit., p.149): “para apresentar um relato daquilo que “realmente ocorreu”, a própria história depende de convenções de narrativa, linguagem e ideologia”.

Indo além, Hutcheon percebe como importante recorrência pós-moderna, o fato de que os chamados romances de metaficção historiográfica se aproveitam do registro histórico, instaurando a auto-reflexividade (a autoconsciência em relação à maneira como tudo se realiza), para priorizar a pergunta: “como é que conhecemos o passado?” (op.cit, p.152)

E de fato, consoante com essa premissa pós-moderna, o romance de Baricco que, ora pretendemos analisar, reitera essa mesma inquietação.

Nos episódios descritos anteriormente, mais do que a História ou a revisão da mesma (numa investida que propiciasse a total demolição dos eventos assinalados como os que “de fato ocorreram”), a proliferação polifônica dos diferentes narradores atenuam a prevalência da narrativa-mestra e pulverizam o narrar, fazendo com que, num movimento de força centrífuga, cheguemos aos discursos periféricos, que assumem o mesmo peso dos assim chamados “oficiais”, “enobrecidos”, “legitimados” ou “de autoridade” da História, extremamente preocupados com a “verdade” dos fatos. Aqui –

como nas demais obras de Baricco e como um dos eixos de sua Poética – percebemos que só existem “verdades” no plural e jamais uma só Verdade (e se, em alguma medida, algo aponta à “falsidade”, trata-se tão somente de uma verdade a mais, uma “verdade alheia”). Importa ressaltar o modo como tais “fatos” chegam a nós, em que contexto os apreendemos. Daí porque, já de saída, o próprio título do romance: *Esta história* seja extremamente irônico e proponha a auto-reflexividade a que se fez menção. A obsessão não é com a história (“uma história”, “esta história”, “aquela história”), mas sim com os modos pelos quais os sujeitos a narram (lembramos, a exemplo, o caso de Adams de *Oceano mar*, de quem é preciso preservar as histórias). Melhor dizendo a questão é saber “de quem” é a história, pois tendo-se a consciência de que é de todos, muitos e diversos, ela não pertence a ninguém. O que há é a matéria narrativa que a constitui, tão cambiante, provisória e incerta, quanto o ponto de vista de quem se dispõe a narrá-la, desde que alguém se habilite a ouvi-la (como reitera o narrador de *Novecentos*, aqui, por nós já analisado).

“Esta história”, assim, abre-se num amplo mosaico de múltiplas peças narrativas, ou se quisermos, de múltiplas histórias, em que identificamos, por exemplo, a história das primeiras corridas de automóveis (primeira parte); a do processo de infância, adolescência e maturação de Ultimo Parri (num interessante lance de reversão irônica do gênero *Bildungsroman*, dos romances de formação, em que o próprio nome do personagem já anuncia que ele pertence à linhagem dos anti-heróis perdedores e vencidos), obcecado com a idéia de construir uma estrada perfeita; a do pai do capitão desertor da famosa Batalha de Caporetto, na 1ª Grande Guerra Mundial, que resolve, por meio da elaboração de um Memorial, provar a inocência do filho fuzilado injustamente (terceira parte do livro); a da excêntrica Elizaveta, que vai se construindo diante dos olhos do leitor, por meio da escrita de um diário, que afinal se saberá ser totalmente infundado - numa curiosa jogada metaficcional de *mise en abyme*, em que a ficção desautoriza o própria ficção, partindo da premissa de que nenhum narrador é confiável e a instabilidade é a lei que rege os meandros do narrar – (quarta parte), para afinal tratar dos encontros e desencontros de Elizaveta e Ultimo, quando este leva a cabo o sonho da construção da estrada, para depois empreender sua destruição (nas três últimas partes).

O elemento constante a alinhar esses múltiplos fios da narrativa é o protagonista Ultimo Parri, mas é também possível afirmar que, até mesmo esse

“protagonismo”, aqui, é relativizado, já que, no centro do palco, estão todos os narradores, que se deliciam em contar seus feitos, como se estivessem reunidos, ao redor do calor do fogo ancestral, em que a troca de histórias/experiências/vida é o que mais importa (permanecer na viagem é melhor do que chegar).

Todos os recursos procedimentais, anteriormente apontados, ganham mais força na terceira parte do romance, intitulada “Memorial de Caporetto” (op.cit., p.77-142)

De modo análogo ao que ocorre na *Overture*, neste longo capítulo se recupera explicitamente o registro histórico (a batalha de Caporetto), a fim de problematizá-lo e não apenas revertê-lo ou rejeitá-lo (numa postura meramente revisionista). Nesse sentido e talvez de forma mais aguda do que nas demais partes que compõem o romance, temos um exemplo fidedigno dos traços constitutivos do que se denomina “metaficção historiográfica” (nos termos propostos por Hutcheon).

Sabe-se que oficialmente, o discurso histórico se refere ao episódio de Caporetto da seguinte forma:

A Batalha de Caporetto (ou Batalha de Karfreit como foi chamada pelos alemães), aconteceu de 24 de outubro a 9 de novembro de 1917, no local próximo a cidade atual de Kobarid, (Eslovênia). Se confrontaram os exércitos do Império Austro-Húngaro e de seus aliados alemães contra os do Reino de Itália. Na batalha foram usadas novas estratégias alemãs para a guerra de trincheiras, desenvolvidas por Oskar von Hutier.

As perdas italianas foram enormes: 11.000 mortos, 20.000 feridos e 275.000 prisioneiros. Os austro-húngaros e alemães avançaram mais de cem quilômetros em direção a Veneza, mas foram detidos no Rio Piave. Ali, os italianos reforçados por tropas francesas, britânicas e estadunidenses conseguiram estabelecer uma linha defensiva (Batalha do Rio Piave) que mais tarde serviu de apoio na Batalha de Vittorio Veneto, onde o exército austro-húngaro foi derrotado.

A batalha levou à conferência de Rapallo e à criação do Supremo Conselho da Guerra, no qual os aliados unificaram suas estratégias e melhoraram as operações conjuntas.

Luigi Cadorna era o chefe das forças italianas, e após a derrota foi substituído por Armando Diaz e Pietro Badoglio.

Após a batalha, o termo "Caporetto" ganhou uma conotação na língua italiana no sentido de derrota e desastre.

A sangrenta batalha foi descrita por Ernest Hemingway em seu romance A Farewell to Arms (*Adeus às Armas*).

O general alemão Erwin Rommel participou da batalha como líder de companhia e capturou 3.000 italianos. Ele brilhou na tomada do Monte Matajur, a sudoeste de Caporetto. (Wikipedia)

Apesar dos trágicos resultados, ainda há fontes autorizadas que afirmam que a experiência de Caporetto teria valido mais aos aliados do que aos inimigos, pois, em boa medida, teria ajudado a fortalecer o espírito de unidade e nacionalismo dos italianos, em sua afirmação de país independente. (FALLS, 1966)

E ainda há todo um questionamento, empreendido especialmente por algumas linhas revisionistas da história que analisam a investida alemã (convocada pelos austríacos), na referida batalha, como estratégia injusta, que teria contado, sobretudo, com o fator surpresa – o que poderia também ser lido como ato de “covardia, emboscada, tocaia, cerco”, num tipo de conotação depreciativa, que confirmaria uma luta em total disparidade de forças, em que a Itália teria sido fatalmente desfavorecida, também devido ao prévio desgaste das tropas.

O historiador Giancarlo Lehner (1973), em *Economia, politica e società nella prima guerra mondiale* observa que a Batalha de Caporetto deve ser entendida como um “nó histórico-político” italiano, que ainda não se desatou.

Partindo da pergunta: “Caporetto foi uma derrota militar ou política?”, ele conclui que as duas teses puderam, ao longo do tempo, ser sustentadas e debatidas, conforme as mais diversas posturas ideológico-partidárias e cambiantes segundo o clima político dominante.

Na minuciosa análise a que se dedica, confirma a gravidade das atitudes irresponsáveis de muitos dos comandos militares, mas também não deixa de enfatizar a extrema desorganização e séria debilidade do exército italiano, além das imensas fraudes no abastecimento e provisão bélica, devido à colisão que se travava, então, entre industriais e militares: “Tutte queste deficienze ed altre ancora erano i sintomi di un male endemico che sarebbe scoppiato fragorosamente a Caporetto, ma che non si esaurirà in esso” (LEHNER, op.cit., p.137)⁵⁰.

⁵⁰ “Todas estas deficiências e outras também eram os sintomas de um mal endêmico, que viria à tona fragorosamente em Caporetto, mas que não se exaurirá ali naquela batalha.” (trad. nossa)

É também fundamental que se atente ao fato de que Caporetto não foi somente uma derrota militar. Com efeito e seguindo o que ensina o famoso historiador, a batalha foi, sobretudo, um movimento de deserção em massa, de insubordinação generalizada, caracterizada por um difuso espírito de revolta contra o caos político da nação italiana (ainda muito esfacelada, dividida e sem unidade, naquele período). Assim sendo, havia também no ar, um enorme potencial de protesto que: “[...] avrebbe potuto trasformarsi in un’impresa rivoluzionaria di grande e sconvolgente portata”, se o partido socialista tivesse sido capaz de compreender o imenso potencial revolucionário “di quell’enorme massa di fuggiaschi e di sbandati [...]”⁵¹ (LEHNER, op.cit., p.137)

A tese de Caporetto como “revolução em potencial” também encontra confirmação em outros estudos. A propósito, escreve Curzio Malaparte, em *La rivolta dei santi maledetti*:

Il fenomeno di Caporetto è un fenomeno schiettamente sociale. È una rivoluzione. È la rivolta di una classe, cioè della fanteria, di una mentalità, di uno stato d’animo, contro un’altra classe, un’altra mentalità, un altro stato d’animo. È la rivolta della “trincea” contro gli imboscanti, retoricamente patriottici e umanitari. È una forma di lotta di classe. C’era del sanculotto, nel fante”. (MALAPARTE, op.cit., 1921)

O fenômeno de Caporetto é um fenômeno genuinamente social. É uma revolução. É a revolta de uma classe: a da infantaria, de uma mentalidade, de um estado de espírito contra uma outra classe, uma outra mentalidade, um outro estado de espírito. É a revolta da trincheira contra os emboscados, retoricamente patriotas e humanitários. É uma forma de luta de classes. O revolucionário extremista habitava o espírito do soldado. (op.cit., trad. nossa)

Apenas a título exemplificativo, é também possível observar que muitas das obras que se dedicam ao assunto acabam remetendo ao binômio “vitória x derrota?”,

⁵¹ “teria se transformado em uma empreitada revolucionária de grande dimensão, se o partido socialista tivesse sido capaz de compreender o imenso potencial revolucionário daquela enorme massa de fugitivos e dispersos.” (trad. nossa)

para problematizar criticamente um dos episódios mais sangrentos da história das guerras. Entre elas, gostaríamos de destacar: *Caporetto 1917: Victory or Defeat?* de Mario Morselli; *Caporetto: Il mondo capovolto* de Antonio Sema; *Caporetto: Sconfitta o Vittoria* de Tiziano Berte; *Caporetto: una rilettura della storia sui luoghi della Battaglia che sorprese vinti e vincitori* de Orio Di Brazzano⁵²

É dessa matéria narrativa historiográfica fecunda que Baricco lança mão para estabelecer um instigante diálogo intertextual com a História, especialmente nesta terceira parte de seu romance⁵³. O que lhe interessa é exatamente o confronto dessa interminável diatribe historiográfica entre os diversos pontos de vista em que aparecem, tanto as afirmações peremptórias dos que analisaram a batalha estritamente sob a ótica militar, acusando os soldados que haviam desertado de covardes, vis, indignos, encarando o episódio como um dos mais vergonhosos da História italiana (pois teria havido uma debandada geral) e os que analisam o fato, sob outro prisma, o político, em que as acusações e processos de denúncia quanto à deserção são atenuados, já que (como vimos anteriormente) a batalha também pode ser lida como genuína manifestação de ordem revolucionária.

Ao fazer uso desse procedimento de problematização das diversas narrativas historiográficas sobre Caporetto (que se presta à polêmica, afastando as certezas), além de exercitar plenamente – do ponto de vista estilístico – os recursos que legitimam que classifiquemos *Esta história* e mais especialmente esta parte: *Memorial de Caporetto* como nítido exemplo de metaficção historiográfica (nos termos de Hutcheon), ele toca,

⁵² Ainda a propósito, entre os historiadores que se dedicaram, especialmente à análise de Caporetto, gostaríamos de remeter a Mario Isnenghi: *La prima guerra mondiale* (Bologna: Zanichelli, 1972); *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'8 settembre* (Bologna: Il Mulino, 1999); *I vinti di Caporetto nella letteratura di guerra* (Padova: Marsilio, 1967); *Operai e contadini nella Grande Guerra* (Bologna: Cappelli, 1982); *Il mito della Grande Guerra* (Bologna: Il Mulino, 1989). Foi, sobretudo, a partir dos *insights* que advieram, em parte, da leitura desses livros que, também, Baricco parece ter encontrado respaldo para empreender muitas das idéias que retoma em seu romance: "(...) in un'opera di Alessandro Baricco, *Memoriale di Caporetto*, che rifacendosi agli studi storiografici di Mario Isnenghi e sui verbali dei tribunali militari prima e dopo la ritirata, ripropone l'interpretazione della sconfitta come una rivoluzione fallita dei soldati, "Quel corteo di folli gonfio di rancore e liberato da qualsiasi disciplina" che nello stesso periodo in cui diveniva realtà "l'incubo bolscevico" della rivoluzione russa, quegli "straccioni armati" avrebbero potuto sfogare la loro rabbia prima contro i comandanti e poi contro i borghesi che li avevano mandati a morire "E invece marciarono mansueti" (Baricco, *Questa storia*, Roma: Fandango, 2005)" In: [it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Caporetto_\(storiografia\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Caporetto_(storiografia)).

⁵³ Mais que tudo, segundo o que esclarece Hutcheon, o procedimento adotado por Baricco se apóia na noção de que a metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada. (HUTCHEON, 1991, p.158)

também, de modo fulcral, no que Peter Burke assevera em *A escrita da história* (1992), quanto às características do que denomina Nova História: “[...] a nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o paradigma tradicional. Este pode ser concebido como uma das maneiras de abordar o passado, e não a única, como costumava ser visto. [...]” (op.cit.p.10-11)

Entre as tantas chaves interpretativas que se abrem, a partir das lições do famoso pensador, o que precipuamente nos interessa destacar é que, por meio de tal concessão de espaço ao historiador, a fim de que possa também tratar de temas antes desprezados pelos paradigmas tradicionais, como, por exemplo, o depoimento oral e o testemunho de classes sociais mais desfavorecidas, ocorre uma revitalização do que antes permanecia subjacente, na entrelinha ou nos bastidores do grande palco da História.

Em síntese, seja enquanto exercício de metaficção historiográfica, seja como texto ficcional, que leva em consideração os conceitos propostos pela ótica da Nova História, que relativiza os paradigmas, Baricco abre espaço, em seu romance, às várias vozes que teriam vivenciado – cada qual a seu modo – aquela batalha em que o mundo parecia ter ficado “de ponta cabeça”. Em termos estruturais, tal relativização é alcançada, sobretudo, pela vasta amplitude dos pontos de vista, representados por diversos registros do narrar e pela ironia, entendida, principalmente enquanto auto-reflexividade.

A consequência do uso reiterativo de tais procedimentos propiciam a desmarginalização do literário por meio do confronto com o histórico, tanto em termos temáticos como formais (HUTCHEON, op. cit., p.145). Com efeito, de acordo com o que ensina a famosa estudiosa, num primeiro momento histórico de longa duração (desde Aristóteles), a ficção não apenas era considerada como distinta, mas superior, em relação à história. Mas, sobretudo, quando as afirmações românticas sobre a autonomia e a supremacia da arte vão se consolidando, ocorrerá uma marginalização da literatura (que será ainda mais exacerbada, por exemplo, com os romances de superficção americana e o Novo Romance francês).

Nesse sentido, cumpre não descurar do fato de que, por meio da metaficção historiográfica, na medida em que se equiparam ficção e história (já que tudo, em essência, é matéria narrativa), o que temos é uma revalorização do literário, que passa a

ser também uma das formas de representação plausível da História (cujo discurso não lhe é hierarquicamente superior), pois o “pós-moderno confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação, enquanto o problema da ficção é a veracidade”. (BERTHOFF apud HUTCHEON, op. cit., p.149)

Ainda é importante fazer menção a dois grandes escritores, que também se ocuparam da Batalha de Caporetto, e por esse viés não seria descabido perceber mais uma chave de análise interpretativa do Memorial de Caporetto de *Esta história*, que se fundamentasse num plausível diálogo intertextual com os mesmos.

O primeiro é Carlo Emilio Gadda que participou do confronto e deixou um diário a respeito, intitulado *Giornale di guerra e di prigionia* (Taccuino inedito, in “La Repubblica Cultura” del 21 ottobre 1987). O que mais se evidencia, a partir do que conta Gadda, em seu último dia de combatente, é muito relevante, pois recupera, em boa medida, o enigma visceral do sangrento episódio:

Caporetto fu definito dagli alti comandi militari “l’ora dei vili”. “Era una folla, non indisciplinata, ma soprattutto inconsciente, dimentica del passato, non curante dell’avvenire, che con lo sguardo atono moveva per le grandi strade, senza sapere né dove andasse né perché. Invano si cercava in quegli occhi un lampo di vita, invano un sintomo di coscienza, fosse pure quella del ribelle.” (op.cit., p.141)

Caporetto foi considerada pelos altos comandos militares como “a hora dos covardes”. “Era uma multidão, não indisciplinada, mas, sobretudo inconsciente, esquecida do passado, desatenta em relação ao futuro, que, com o olhar perdido, se movia pelas longas estradas, sem saber nem para onde estava indo, nem por quê. Em vão, se procurava, naqueles olhos, um lampejo de vida, em vão, um sinal de consciência, ainda que fosse aquela dos rebeldes.” (op.cit. trad. nossa)

Ora, esse caos generalizado e o abandono a que a massa de desertores acaba sendo relegada será um dos aspectos mais reiterados pelas vozes narrativas que, ao longo do romance de Baricco, tratarão do tema (conforme provaremos adiante) e que ecoam as anotações de Gadda, “escrupulosamente verídicas”, conforma asseverara seu autor.

Outro grande escritor a ficcionalizar a mesma batalha foi Ernest Hemingway, no famoso romance *Adeus às armas* (publicado em Paris, em 1929 e obtendo grande sucesso por parte do público). De fato, ele também combateu no front italiano e, inclusive, tendo sido ferido, foi recompensado com a condecoração da medalha de prata por distinção militar.

No mencionado romance, Frederick Henry, o protagonista narrador, comandante, que dirigia a ambulância do exército italiano, acaba sendo obrigado a abandonar o veículo que atolara no terreno pantanoso, adjacente à estrada que conduzia a Udine (a estrada tinha sido obstruída pelas tropas que debandavam em retirada, debaixo de chuva, pelos canhões e cavalos, além dos camponeses com suas pobres carroças e tralhas, que tentavam manter-se à salvo). Como os companheiros da ambulância que dirigia tinham desaparecido, o protagonista se vê sozinho, em meio à confusão e à multidão de homens que caminham, desorientados, na direção da ponte sobre o Tagliamento.

O romance de Hemingway também se nutre dos episódios de Caporetto para construir sua matéria ficcional. Daí por que seja possível aproximá-lo, também, a nível de diálogo intertextual, com a narrativa de Baricco.

No capítulo de *Esta história* que, agora analisamos, a batalha de Caporetto é ressignificada pela incessante busca de um pai em querer resgatar a honra do filho, capitão italiano naquele combate, acusado e fuzilado como desertor. Não seria difícil, aqui, retomar, a princípio, o mesmo binômio “catástrofe e sobrevivência”, proposto por Antônio Cândido, de que lançamos mão no 2º capítulo deste nosso estudo, ao tratar da obra de Conrad. O tema da “deserção”, por si só, já remete ao julgamento de Jim do romance homônimo do escritor polonês, assim como também ao do médico Savigny (de Oceano Mar). Talvez ainda pudéssemos perceber traços de diálogo intertextual entre a postura de Marlow e suas infinitas iniciativas para proteger e ajudar o jovem acusado da trama conradiana (interessando-se demasiadamente pela tragédia de Jim, inclusive sendo todo-ouvidos às diferentes vozes narrativas, que se dispõem a narrar o “fato”) e a desse pai de *Esta história*, que não nega esforços, para salvaguardar a boa memória do filho morto. Gostaríamos de lembrar, nesse sentido, da plausibilidade de tais aproximações, retomando, por exemplo, o que observa Piero Citati, a respeito da

postura quase paternal ou fraternal de Marlow em relação a Jim, naquele romance, conforme vimos, também no 2º capítulo desta pesquisa.

Mas o pai que quer voltar “ao passado” de Caporetto não pretende simplesmente refutar os fatos desconcertantes que lá ocorreram. Quer – como bom personagem da metaficção historiográfica pós-moderna – colocar em xeque os modos pelos quais as tais “verdades” daquele episódio chegaram até nós (ou ainda, em que contexto foram produzidas). Para tanto e, como se estivesse com um gravador em mãos, ouve/anota os diferentes depoimentos de quem lá estivera efetivamente, para concluir, ao final, que só lhe restava:

... agradecer às tantas pessoas que, com suas lembranças, permitiram-me reconstituir uma guerra que não fiz. Alguns figuram em meu memorial com seus nomes, mas a todos os outros não devo gratidão menor. Sei que cada um deles foi precioso, e de algum modo inesquecível. (BARICCO, op.cit., p.136)

Além de abrir a uma chave interpretativa que toca diretamente no cerne das discussões sobre memória e testemunho (especialmente em se tratando das catástrofes causadas pelas guerras mundiais, em que os sobreviventes - quando conseguiram – deram voz aos mais inomináveis relatos de horror, bastando lembrar, entre tantos, por exemplo de *É isto um homem?* de Primo Levi), o depoimento desse pai “memorialista” aponta ao fato de que, antes das memórias individuais e egocêntricas, extremamente particularizadas, que visam recuperar o que “de fato ocorreu”, é preciso atentar à existência de uma memória coletiva, composta por uma infinidade de vozes, que são igualmente relevantes, sem que haja um grau hierárquico que classifique algumas como sendo mais pertinentes do que outras.

Assim como aquelas vozes confusas, que vão se superpondo e que se misturam – assinalando a variedade dos registros da primeira parte do romance, neste terceiro capítulo, tudo importa para compor o Memorial. A diferença só reside em que, neste caso, há que se preservar uma certa ordem dos relatos, pois o objetivo é o do esclarecimento de uma questão crucial.

Dessa maneira, teremos os depoimentos de Cabiria, do Dr. A., cirurgião da companhia, de Ultimo, das cartas deixadas pelo capitão desertor, que acaba sendo fuzilado e que vem a ser o filho do narrador principal desta parte, que leva a cabo a coleta de material para a composição de seu Memorial. De alguma forma, é ele quem alinhava os diversos fios do narrar e se quisermos sua função (enquanto anota todas as versões do ocorrido) poderia ser compreendida, também, como jogada metaficcional, que nos faz refletir sobre o papel do ficcionista/escritor.

Em todo o capítulo, aparecem cenas dramáticas de guerra muito bem descritas (cinematográficas) e expressões reiteradas, a fim de enfatizar a catástrofe do que se vivia, naquele “trecho de apocalipse”, em que os soldados eram levados a:

... perceber o inenarrável horror que deve tê-los atormentado, a cada instante de sua luta, além de qualquer limite tolerável, até induzi-los, talvez, a registrar como então a morte individual, a morte simples de um homem, a sua morte, era, enfim, um acidente secundário, quase uma consequência natural, uma vez que eles estavam na morte já fazia tempo, respiravam-na havia uma eternidade, e em definitivo por ela eram contagiados antes mesmo de ser atingidos, como chegou a pensar Ultimo, no front, descobrindo que em outros lugares a morte era um acontecimento, mas ali, ao contrário, era uma doença, da qual era inimaginável se curar. Sairemos daqui vivos, ma estaremos mortos para sempre, dizia. (BARICCO, op.cit., p.92)

Esse fragmento, extraído de um longo trecho em que dr. A., o cirurgião reconta o episódio, faz lembrar do que afirma W. Benjamin no texto *O narrador* (op.cit., p.57-74), ao tratar do homem que volta emudecido da guerra, diante da dificuldade de narrar o horror. O que se reitera, por meio desse narrar, é o absurdo de situações em que o ser humano é exposto, de modo cruel, à condição subumana de luta pela sobrevivência. Além disso, o que se nota, a partir do relato, é já a descrição do exaurimento de forças do exército italiano, ao qual se fez referência anteriormente, quando tratamos das referências históricas daquela batalha.

Comovente é a possível voz do capitão morto (no momento em que seu narrar aparece, ele já morrêra, mas surge, como se estivesse vivo e advogasse em causa própria). Tal recurso é reiterado pelo uso dos verbos sempre no condicional e pelo jargão

“com seus trinta anos para salvar”. Em um certo momento, ao longo do fluxo das diversas versões do ocorrido, como se reagisse à versão oficial da derrota e da vergonha que lhe haviam sido imputadas, trazendo à luz, o outro ângulo da história, ele diria:

Mas é na singular geometria das almas e das mentes que seria preciso buscar – objetaria o capitão com seus trinta anos para salvar – porque o simples fato militar, por mais eficiente e fascinante, não pode explicar o que vivemos, e por isso agora estou aqui, fitando um pelotão de execução. As nuvens baixas cobriam a parte mais baixa do vale – contaria – e, os cupins, não podíamos vê-los enquanto se arrastavam às nossas costas, acompanhando o caminho fácil do rio. Nós, no alto das encostas da montanha, estávamos isolados, com as comunicações de repente emudecidas, e somente boatos alardeando maledicências, que cheiravam a derrotismo [...] Podem imaginar-perguntaria o capitão – a que ponto o cansaço e a solidão e a pena podiam desnortear as mentes? [...] Vejam como de um ponto de vista tipicamente militar – concederia o capitão com seus trinta anos para salvar – a situação estava muito clara, sendo nós duzentos e setenta e oito e eles quatro ou cinco, mas é a geometria das mentes e das almas o que deve ser compreendido aqui – objetaria o capitão, atingindo de fato o alvo e talvez roçando o mistério do que se passou em Caporetto. (BARICCO, op.cit., p.99-100)

Ainda para conferir mais força ao possível relato do filho morto, o pai, que redige o Memorial, concluirá – após ouvir os infindáveis depoimentos e principalmente o de Ultimo – que, em verdade, seu filho não desertara, mas simplesmente lutara para sobreviver. Ele afinal tivera “a certeza íntima” de que a honra de seu filho “não estava perdida”:

Último ensinou-me que naquele dia, abraçado à terra, no intento infantil de se tornar invisível, meu filho já era inocente, porque estava em toda parte e em lugar nenhum, perdido num cenário sem coordenadas onde covardia e coragem, dever e direito, eram categorias pulverizadas. Agora, é fácil ver em sua fuga o perfil inequívoco de uma figura que costumamos chamar deserção: mas, acreditem em mim, a desertar, antes, fora o mundo: não planejava nada, meu filho, não podia planejar nada, corria, simplesmente, não eram planos, eram traços perdidos, era um jovem, e já não havia figura ao seu redor, nada de completo, apenas fragmentos... (BARICCO, op.cit., p.107)

De certa forma, e guardando as respectivas diferenças, esse pai que advoga em favor do filho, cuja honra havia sido ultrajada, reevoca o narrador Marlow, que busca proteger Jim (conforme analisamos em capítulo anterior: Baricco e Conrad) das acusações e da pena que lhe haviam sido infligidas, pelo crime de deserção, quando pula do navio Patna, para se salvar do possível naufrágio.

As aproximações simbólicas das situações de catástrofe e abandono a que são submetidos os soldados de Caporetto às descrições dos acidentes em alto mar (tanto do que o que ocorre com o Patna de Conrad, como o que se dá com a fragata Alliance, na parte intitulada *O Ventre do mar*, de Oceano Mar, de Baricco) são inúmeras.

O abandono no campo de batalha é mais de uma vez comparado à metáfora dos que são abandonados, por ocasião de naufrágios, no infinito oceano mar, como podemos constatar, por exemplo, da seguinte reflexão do redator do Memorial:

Sei que quando meu filho começou a correr, já era inocente, porque a guerra já se evaporara em acontecimentos isolados e sem sentido, quase navios sem mastro à deriva: não podemos nos espantar de que, irracionalmente, e com a simplicidade do animal sofrido, a maioria tenha resumido aquele naufrágio numa certeza instintiva, derivada do desejo. (BARICCO, op.cit., p.109)

De toda forma, o que aqui se busca construir é o processo de dessacralização de uma das versões sobre a batalha de Caporetto, especificamente a que se apóia na tese que enfoca o acontecimento sob o estreito prisma militar, da contagem de perdas e cifras, que apenas denunciam a vergonha da derrota italiana, que, de tão grave, fôra preciso ocultar durante anos, pois “*trezentos mil soldados italianos acabaram nas mãos do inimigo, muitas vezes sem nem sequer lutar.*” (BARICCO, op.cit., p.108)

Note-se que reapropriando-se, inclusive, por meio do recurso do destaque em itálico, da notícia veiculada pela História Oficial (metanarrativas de legitimação, em que a História dos vencedores sempre merece destaque), o que Baricco obtém, nesse longo capítulo do romance, coerente com seu projeto de afastamento das certezas, é deixar falar o que emudeceu, é dar voz ao capitão morto, é deixar que, ao fim, o pai que redige

o Memorial de Caporetto se encarregue, atenciosamente, da História dos Derrotados, Desertores e dos Vencidos, que, num prisma crítico de avaliação política, teriam sido muito mais os que se recusaram, protestando, numa deserção coletiva, a obedecer ao comando e ao sistema.

Nesse sentido, há um tom de resistência passiva nos modos como a batalha de Caporetto é aqui ressignificada, que a aproxima do mesmo tipo de resistência e recusa de Novecentos, Bartleboom, Plasson (conforme o que verificamos, neste mesmo estudo, no 1º capítulo) e também de Ultimo Parri de *Esta história*, como veremos a seguir. Talvez, pudéssemos tomar o seguinte veredicto de Elizaveta como uma das máximas constitutivas da ideologia do autor: “Eu me recuso a acreditar na História. A História é uma ilusão de ótica. Não passa de coisa de uns poucos, vendida como se fosse a vida de todos. Mas não é verdade. É coisa deles.” (BARICCO, op.cit., p.161)

Não por acaso, em seu livro de ensaios *I barbari: saggio sulla mutazione* (que analisaremos oportunamente, no capítulo 8 desta pesquisa), Baricco elege, como importante epígrafe, um parágrafo, extraído de *La cultura dei vinti* de Wolfgang Scivelbusch. É também da mesma seiva dessa “cultura dos vencidos” que se nutre o projeto ficcional de nosso autor.

A respeito de *Esta história*, em um filme de apenas seis minutos, realizado por Guido Chiesa, Baricco afirma:

E dovendo raccontare l'ordine è molto importante che tu racconti bene il caos, la ferita di cui è cura l'ordine, e qui entra in gioco la Prima Guerra Mondiale e Caporetto, che è un'altra parte importante e grossa di questo libro. Di Caporetto si sa abbastanza poco perché è una storia che noi italiani non amiamo raccontarci o sentirla dire, tutti noi possediamo il termine “Caporetto”, lo usiamo anche nel linguaggio, ma poi in realtà sono pochi quelli che sanno cosa è successo là. Fu Caporetto sostanzialmente un'esperienza vertiginosa di caos per quelli che lo vissero, sia nel momento in cui nacque la disfatta, sia nel momento in cui si tradusse in una lotta collettiva di centinaia e migliaia di persone. Questa storia dell'ordine e del caos... credo di non avere raccontato altro, in effetti, nei miei libri, ma è anche giusto che sia così, giusto che forse abbiamo uno o due temi che sono quelli per cui siamo nati, e forse è meglio rimanere lì. (BARICCO In: http://www.oceanomare.com/news/archivio/qsstoria_uscita.html)

E tendo que narrar a ordem, é muito importante que se narre bem o caos, a ferida da qual a ordem é a cura, e aqui entra em jogo a Primeira Guerra Mundial e Caporetto, que é uma outra parte volumosa e importante deste livro. Não se sabe muita coisa sobre Caporetto, porque é uma história que nós italianos não gostamos de contar e nem de ouvir falar. Todos nós sabemos o que significa o termo “Caporetto” e o usamos, com frequência, na linguagem quotidiana, mas, na verdade, são poucos os que sabem o que realmente aconteceu lá. Caporetto foi, substancialmente, uma experiência vertiginosa de caos, seja no momento em que nasceu, seja no momento em que se transformou em uma luta coletiva de centenas e milhares de pessoas. Essa história de “ordem e caos”... acho que não narrei nada além disso, em meus livros... mas é justo que seja assim. É justo que, talvez, tenhamos um ou dois temas, para os quais tenhamos nascido e é melhor permanecer neles. (op.cit. trad. nossa)

De acordo com o que já acenamos anteriormente, Ultimo Parri, o protagonista do romance, pertence à linhagem dos vencidos, aliados do sistema, tanto quanto os personagens das demais obras de Baricco, aqui por nós já analisados, nos capítulos precedentes.

A segunda parte do romance (intitulada *A infância de Último*) se inicia com o seguinte paradoxo, altamente irônico:

Ultimo chamava-se assim por ter sido o primeiro filho.

- E Ultimo – especificara de imediato sua mãe, logo que recobrou os sentidos depois do parto.

Assim, foi Ultimo. (BARICCO, op.cit., p.25)

Sua infância de “primeiro e último” filho apresenta-se como atribulada, pois devido a uma série de enfermidades (tivera “todas as doenças possíveis”) chegara até mesmo a ser batizado três vezes, já que o padre “não conseguia dar a extrema-unção a uma coisa tão pequena.” (BARICCO, op.cit, p.25). Apesar de tudo, sempre consegue sair vivo das mais difíceis situações. Impossível não perceber aqui a investida irônica

que se estabelece com a tensão do nome escolhido “primeiro filho e último”, em contraposição à máxima cristã: “os últimos serão os primeiros”.

Ainda a propósito de nomes⁵⁴, realmente satirizando o que motiva a escolha dos mesmos, quando do nascimento de uma criança, vale a pena conferir o que o narrador tem a contar sobre o modo pelo qual o avô materno de Ultimo escolhera o nome Florence para a filha:

Chamava-se Florence. Seu pai era um francês que tinha andado anos a fio pela Itália vendendo certo calçado feminino que inventara. [...] Certa vez, estivera em Florença e ficara como que enfeitiçado. Por isso, dera à primeira filha aquele nome. Também em Roma, aliás, divertira-se um bocado: assim, chamou o filho homem que veio no ano seguinte de Romeu. Depois, tomou a deriva shakespeariana, e dali em diante foi todo um capítulo de Julietas, Ricardos e nomes do gênero. É importante ver como as pessoas escolhem os nomes. Morrer e dar nomes – não se faz mais nada *sincero*, provavelmente, por todo o tempo que se vive. (BARICCO, op.cit, p.27-28)

O tom utilizado nesse capítulo – mais fabular – recupera o mesmo tipo de entonação já verificado em outros romances do autor, remetendo o leitor ao universo do “era uma vez”, com que se abrem muitas das narrativas infantis. Obtém-se, por meio desse procedimento, a leveza das histórias que se contam espontaneamente, e nas quais o leitor vai sendo aliciado aos poucos, sem tanta exigência de concentração e completamente entregue ao pacto ficcional, num grau crescente de curiosidade, especialmente pelas interferências e comentários do narrador. É por esse viés que a figura de Ultimo vai sendo desenhada como a do menino fisicamente frágil, mas especial. Era tão especial que diziam que possuía a chamada “sombra de ouro”.

Assim, embora pertença ao rol dos bizarros (como *Novecentos*, *Bartleboom*, *Plasson*, um tanto quanto ineptos, numa tradição literária que nos faz lembrar, por exemplo, *Zeno Cosini* de Italo Svevo, em *A consciência de Zeno*), essa aparente fragilidade, que lhe é conferida, por carregar a aura dos seres “especiais”, faz com que

⁵⁴ A questão dos nomes dos personagens, nas obras de Baricco, já mereceram nossa atenção em capítulo precedente.

seja – tanto quanto *Bartleboom* de *Oceano mar*, alguém com quem é impossível não simpatizar, pois “pode-se lá não querer bem a um sujeito assim?” (BARICCO, 1997, p. 194)

A propósito, em interessante discussão sobre o termo “anti-herói”, Victor Brombert (2002) assinala que as linhas de demarcação entre o “heróico” e o “não-heróico” não podem mais ser percebidas nitidamente. Segundo o que nos esclarece o famoso estudioso, já há, aproximadamente, quarenta anos, Raymond Giraud teria observado que os “heróis não-heróicos” de Stendhal, Balzac e Flaubert, na verdade, representavam os protótipos de heróis da inação como Swann de Proust e Leopold Bloom de Joyce. (GIRAUD apud BROMBERT, op.cit., p.14)

É, nesse sentido também, muito importante notar que a literatura dos séculos XIX e XX está:

... abarrotada de personagens fracos, incompetentes, desonrados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. Esses personagens não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heróicas; até se contrapõem a eles. Mas pode haver grande vigor nessa oposição⁵⁵. Implícita ou explicitamente, lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis. (BROMBERT, op.cit., p14)

Como procuramos vir demonstrando, ao longo dos capítulos desta nossa pesquisa, o lugar privilegiado que ocupam esses personagens (“heróicos - não-heróicos”), no conjunto da obra ficcional de Baricco, representam elementos composicionais de uma das linhas de força de sua trajetória ficcional, qual seja a que aqui denominamos: Poética dos Vencidos ou ainda nos termos propostos por Heutcheon, a dos “Ex-cêntricos”, em que os protagonistas da metaficção historiográfica

⁵⁵ Como procuramos demonstrar, especialmente, no 1º capítulo deste estudo, Baricco tira grande proveito dessa oposição – ao eleger seus “anti-heróis” (como aqui definidos). Apenas como exemplo, vale lembrar o que o narrador afirma sobre Bartleboom: “... Há pessoas que morrem e, com todo o respeito, não perdemos nada. Mas ele era daqueles que quando já não estão, você sente. Como se o mundo inteiro se tornasse, de um dia para o outro, um pouco mais pesado [...] Sem terem a cara de heróis, mas enquanto isso seguram o rojão. São assim. Bartlebbom, ele, era assim...” (BARICCO, 1997, p.193)

encarnam, por excelência, os marginalizados, as “figuras periféricas da história ficcional”. (HEUTCHEON, op.cit., p.151)

A intertextualidade, operando nos termos que aqui procuramos analisar, propõe assim, a relativização dos dados da História considerada oficial, numa evidente proposta de releitura e ressignificação da mesma, o que é plenamente coerente com o projeto ficcional do autor de que estamos tratando.

5. A Poética do Olhar

Como é o lugar
quando ninguém passa por ele?
Existem as coisas sem ser vistas?
O interior do apartamento desabitado,
a pinça esquecida na gaveta,
os eucaliptos à noite no caminho três vezes deserto,
a formiga sob a terra no domingo,
os mortos, um minuto
depois de sepultados,
nós, sozinhos
no quarto sem espelho?

(Carlos Drummond de Andrade)

Só existo na vida com a condição de ver.

(Le Corbusier)

Uma das linhas de análise possível, quando se trata de investigar as diversas teorizações sobre a intertextualidade, é a que se volta, especificamente, à recepção. Nesse sentido, cumpre observar o que propõe Michel Riffaterre, principalmente em *La production du texte* (1979), *L'intertexte inconnu* (1981) e *Sémiotique de la poésie* (1983).

Com efeito, a tese sustentada pelo semiólogo francês, basicamente, é a de que existe um “intertexto”, que se caracteriza como “fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação e que é o contrário da leitura linear” (RIFFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p.25).

Em decorrência disso, o que aqui se apresenta é uma perspectiva de abordagem da intertextualidade, entendida como uma “categoria de interpretância”, que concentra toda sua força no leitor⁵⁶.

Assim, o intertexto passa a ser, antes de tudo, um efeito de leitura e “nada deve impedir um leitor de hoje de interpretar uma figura presente no monólogo de Molière, a partir de uma figura semelhante, presente no teatro de Brecht.” (RIFFATERRE apud op.cit., p.25). O que passa a valer, então, é a possibilidade, plenamente justificada, da continuação da obra pelo leitor, o que acaba sendo uma importante dimensão da intertextualidade, na medida em que esta se torna um mecanismo de produção de sentidos.

É com base nessa acepção que me predisponho, no presente capítulo, a perceber (sempre num viés de análise comparatista) a possibilidade de um diálogo intertextual entre *Oceano mar* (1997) de Baricco e *Ensaio sobre a cegueira* (1995) de José Saramago, além de uma eventual aproximação entre esta mesma obra do autor turinês e *Timbuktu* (1999) de Paul Auster e também *Coração das trevas* (1998) de Joseph Conrad, conforme procurarei demonstrar também, nos próximos capítulos desta pesquisa (6º e 7º) ao tratar da Poética da Desterritorialização e do Horror.

O fio a conduzir tais diálogos é – basicamente – o que, aqui, denominamos “Poética do olhar”.

⁵⁶ Se quiséssemos aprofundar o tema, valeria retomar a reflexão de Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* (2003), no 4º capítulo, em que o estudioso mapeia, historicamente, as relações do leitor com a criação literária, segundo a teoria da literatura. Conforme o que ele propõe, a importância atribuída ao leitor oscila da total desconsideração à hipervalorização. O período compreendido entre a segunda metade do séc. XIX e meados do séc. XX é marcado por correntes teóricas que vêem o leitor como aquele que opera o proveito semântico do que lê, curvando-se às expectativas do texto. Historicismo, Formalismo e, sobretudo New Criticism preconizam o que pode ser encarado como a exclusão do leitor/sujeito do sistema literário, já que a obra é vista como unidade orgânica autônoma. (COMPAGNON, op.cit., 2003).

Contrapõem-se a essas teorizações aquelas que conceituam a leitura reiterando o que Michel de Certeau caracteriza como “uma operação de caça furtiva”, oposta à “imagem da passividade para a maioria dos observadores e professores”, agora entendida como o “paradigma da atividade tática, o exemplo de uma atividade de apropriação e de produção independente de sentidos” (CERTEAU, 1994). As linhas teóricas contemporâneas tendem a concordar com essa postura.

Diversamente do que vinha desenvolvendo nos capítulos anteriores deste estudo, em que as citações, epígrafes e diversas marcações dos textos de Baricco indicaram, precisamente (e de modo, muitas vezes, explícito) os rumos pelos quais transitaram suas investidas intertextuais, neste momento, pretendo me apoiar nos ensinamentos do famoso semiólogo francês supracitado.

Uma das questões centrais e recorrentes na obra ficcional do escritor Alessandro Baricco trata da problemática da cegueira generalizada, que se instaura, a cada dia, na sociedade contemporânea. De fato, nunca fomos, como hoje, literalmente, bombardeados e invadidos por imagens de toda natureza. Nunca, como hoje, o mundo esteve, assim tão acessível, ao simples apertar de um botão:

Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema. Aqui não existem mais véus nem mistérios. Vivemos no universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa? (PEIXOTO In: NOVAES et aliii, 2003., p.361).

A era da informação nos forma e deforma, com a avalanche de dados, mensagens, apelos visuais que chegam ao limite da saturação. Nunca estivemos tão próximos de um universo inteiramente ao alcance das mãos, dos sentidos, do olhar. E, no entanto, esse excessivo e incessante estímulo faz com que vejamos tudo, sem estarmos vendo o essencial. Interessante o que nos conta, a propósito, o escritor português José Saramago, quando entrevistado, no documentário *Janela da alma*. (CARVALHO & JARDIM, 2001) Afirma que parece que vivemos numa espécie de Luna Park, em que temos, apenas, a impressão de que nosso campo visual se amplia. Na verdade, o que ocorre – segundo o que explica o primeiro escritor de língua portuguesa a receber o Nobel de Literatura - é que esse caleidoscópio imagético de infinitos apelos, põe em cena uma realidade virtual, que passa a substituir o real, dando-nos a mesma falsa ilusão das sombras, vistas pelo homem da caverna platônica (SARAMAGO apud op.cit., 2001).

Não faltariam, na literatura, exemplos de textos, que tratam, de maneira semelhante a questão do olhar, nestes nossos tempos. Apenas a título exemplificativo, o próprio Saramago em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), Italo Calvino em *Palomar* (2006), entre tantos outros.

Oceano mar (1997), dentre as várias obras de Baricco, é a que melhor evidencia a temática da necessidade de reaprender a ver. Em resumo, o livro trata do encontro de diversos personagens, numa espécie de hospedaria, pousada, a chamada “Estalagem Almayer”, local de onde apenas e somente se pode ver o mar. Neste lugar fantástico, estarão fadados à convivência, alguns seres que fogem do protótipo dos seres “comuns ou normais”.

Conforme o que já mencionamos em capítulo anterior, assim, por exemplo, há o pintor Plasson, que quer pintar o mar, sem usar nenhuma tinta, a não ser a própria água, buscando, incessantemente, onde estariam os olhos do mar. O professor Bartleboom é um cientista que pretende pesquisar o ponto preciso em que termina o mar. Eliseween, a menina saída do reino do conto de fadas, filha do Barão de Carewall, que é mandada para lá por seu pai, sob a tutela de Padre Pluch, a fim de tentar se curar da estranha doença que lhe retirava totalmente os pés da realidade, a doença da excessiva sensibilidade de quem não consegue tocar o chão, que a fazia atemorizar-se diante de tudo que fosse muito real. A belíssima mulher Ann Deveria é obrigada, pelo marido, a ir para esse lugar, a fim de se curar da “doença do adultério”. Adams encarna o que poderia ser um marinheiro qualquer, mas não é, pois representa o homem do qual se faz necessário salvar as histórias que guarda em si, escondidas.

Todos eles precisam ir ao mar, em busca de algum alento, de alguma chance ou transformação, que lhes resgate a vida. Mas, para além de todos esses personagens, parece-nos que o olhar é que acaba sendo o centro de todas as atenções e aqueles que desaprenderam a perceber o mundo à sua volta serão chamados à lição primordial, por alguns eleitos, verdadeiros mestres dessa escola da reeducação dos sentidos. Tais eleitos são crianças que, no início da narrativa, aparecem como seres misteriosos, que surgem do acaso, inexplicáveis, quase surreais, como se fossem duplos dos demais personagens, já adultos, que não sabem ver.

Selecionamos, por exemplo, apenas para ilustrar o que estamos analisando, um trecho, bastante significativo. Trata-se do momento em que o professor Bartleboom,

recém chegado à Estalagem Almayer, se depara com a figura de um menino, que surge, em seu quarto, do nada, como se fosse uma aparição:

O menino foi um pouco para lá no parapeito. Ar frio e vento do norte. À frente, até o infinito, o mar.

- O que você faz sentado aqui em cima o tempo todo?

- Olho.

- Não há muito o que olhar...

- O senhor está brincando?

- Bem, há o mar, certo, mas o mar afinal é sempre o mesmo, sempre igual, mar até o horizonte, com sorte passa um navio, afinal não é assim o fim do mundo.

O menino virou-se para o mar, virou-se novamente para Bartleboom, virou-se ainda para o mar, virou-se ainda para Bartleboom.

- Quanto tempo o senhor vai ficar? - perguntou-lhe.

- Não sei. Uns dias.

O menino desceu do parapeito, foi para a porta, parou na soleira, ficou uns instantes estudando Bartleboom.

- O senhor é simpático. Quem sabe quando for embora será um pouco menos imbecil.

Crescia, em Bartleboom, a curiosidade de saber quem as tinha educado, aquelas crianças. Um portento, evidentemente. (BARICCO, op.cit., p.22)

Queremos crer que o aparecimento dessas criaturas, que sempre têm algo a ensinar, está relacionada ao fato de que, enquanto crianças, ainda não fomos totalmente alienados ou tragados pelo excesso dos condicionamentos, que passam a nos marcar quando nos tornamos adultos. Ou seja, as crianças, em *Oceano mar*, podem ser consideradas como sábios tutores daqueles adultos embrutecidos. São quase miniaturas de esperança, capazes de desautomatizar o que está deformado, de sensibilizar o que já não consegue ver, nem sentir. Elas são agentes iluminados, nessa espécie de pedagogia do olhar, no audacioso projeto da reeducação dos sentidos, apregoado pelo autor, já que:

“Ser é perceber e ser percebido. O que não é percebido não existe, ou seja, o que não é notado e distinguido perde efetividade” (BERKELEY apud CORTELLA, 2004, p.12).

Verifica-se, nessa temática da relativização do olhar, já que é urgente estar aberto às múltiplas possibilidades de ver, uma postura semelhante à que tanto fascinou os filósofos da Ilustração. De fato, para vários filósofos daquele período, todo conhecimento dependeria dos sentidos, sendo necessário criar o que denominaram “educabilidade do olhar”:

Mas se até a deformação visual produzida pelas leis do mundo físico pode ser vencida, com mais forte razão podemos vencer a que não é imposta pela natureza, mas pela sociedade. Aqui podemos falar, verdadeiramente numa pedagogia do olhar. Não se trata mais de compensar, pela ciência, um erro inevitável, mas de corrigir, pela educação, um erro contingente. É preciso combater pela educação a cegueira produzida pela educação. A educação repressiva cria os preconceitos, que funcionam como anteparos, bloqueando a visão, e como refratores, que dão do mundo social uma visão tão distorcida como a produzida, no mundo físico, pela ilusão de ótica. Ela ensina a não ver, e graças a essa não visão, o poder se torna intangível, pois seus verdadeiros mecanismos não podem ser desvendados. E ensina a ver o que não existe, gerando os “espectros e quimeras” de que fala a retórica da época, e cuja principal função é manter o homem no medo e na ignorância, perpetuando com isso, a hegemonia dos poderosos. (ROUANET In: NOVAES et alii, 2003, p.133, grifo nosso)

Aquilo que fascinou os filósofos da Ilustração, de algum modo, transposto para a modernidade, em termos de uma fenomenologia do olhar, serve como apoio para as nossas investigações. Sabemos que a questão do olhar é central no debate da cultura e da sociedade contemporâneas.

Como não poderia deixar de ser, percebemos que o que Baricco perscruta, indaga e aguça, exacerbando, ao máximo, esse tema, acaba conduzindo a uma ruptura dos limites entre sujeito-objeto. Nesse sentido, o que olhamos também nos olha e o sensível transborda da essência à experiência, numa relação de intercomunicabilidade, de diálogo incessante e fecundo. Inevitável tomar, neste momento, como referência

primeira, algumas das idéias centrais da fenomenologia de Merleau-Ponty. O que nos chama a atenção, em particular, é o modo pelo qual este filósofo investiu contra a concepção dual e dicotômica entre sujeito e objeto, fazendo sobressair a temática da reeducação dos sentidos, em especial a da visão:

Já não se quer, portanto, privilegiar o pensamento cartesiano em prejuízo da visão encarnada. Assim, estamos longe também da base última do cartesianismo, a violência platônica do “olhar para o alto”, fundamento de todo o Humanismo tradicional. A visão começa, enfim, como que a encontrar o seu endereço natural: a situação do homem enquanto debruçado sobre o mundo e a história. E o ser se faz olhar, visão. (MERLEAU – PONTY apud BORNHEIM In: op.cit., 2003, p.92)

A força simbólica, que os personagens infantis de *Oceano mar* carregam, é muito rica, na medida em que passam a intervir no mundo dos adultos para alertá-los e orientá-los como pequenos guias, seres capazes de retirar a venda dos olhos dos que na Estalagem chegam alienados, sem saber ver o mar, ou melhor, sem ter olhos de quem efetivamente sabe ver. Ao final, nas últimas páginas do romance, reaparecem todas reunidas e ouvem o que o homem do sétimo aposento tem a contar:

À tarde, todos à beira-mar, a jogar pedras achatadas para fazê-las pular, a jogar pedras arredondadas para depois ouvir pluff. Todos estavam ali: Dood, que descera de seu parapeito para a ocasião, Ditz, o dos sonhos, Dol, que vira tantos navios para Plasson. Dira estava lá. E estava lá a menina lindíssima que dormia na cama de Ann Deverlà, e vai saber como se chamava. Todos ali: a jogar pedras na água e a ouvir aquele homem que saíra do sétimo quarto. Bem devagar, falava. (BARICCO, op.cit., p.216)

Nesse fragmento, reitera-se o que já postulamos em nossa Introdução, quanto à inter-relação entre narrar e ver. As histórias que se narram pressupõem a multiplicidade

de pontos de vista, em cuja base reside o alargamento dos modos pelos quais apreendemos a realidade ao nosso redor (numa nítida apologia à teoria da percepção, tal como proposta por Merleau-Ponty).

Apenas a título ilustrativo, vale mencionar, a propósito, como age a menina Dira, que, logo ao início do romance surge como aquela que recebe os hóspedes que chegam à Estalagem. Interessante retomar a passagem em que o prof. Bartleboom, recém-chegado, deve identificar-se, escrevendo o nome no livrão de assinaturas: Ismael Adelante Ismael Prof. Bartleboom.

Diante do imenso nome, a menina o bombardeia de perguntas e ele já inicia seu “aprendizado”, reduzindo toda aquela pesada “nomenclatura” plural identificatória ao singular: Bartleboom.

É evidente, aqui, como em tantas outras passagens análogas no romance, que o viés da ironia visa estabelecer o questionamento a respeito dos nomes, sobrenomes, tradições de ordem familiar, profissional, burocrática, que, de um modo ou outro, assoberbam a identidade, sob o pretexto de que “carregar” vários nomes poderia ser índice de importância ou de algum tipo de hierarquia de classe.

Quando a menina Dira, que tem apenas dez anos, mostra interesse em saber o que cada um daqueles nomes significam, Bartleboom se perde e acaba se dando conta do vazio de significados que eles representam. Pois, se Dira é apenas e unicamente Dira, por que ele não haveria de ser apenas Bartleboom, deixando de lado todos os outros pesados nomes que, no fundo, forjavam-lhe uma espécie de identidade? (BARICCO, op.cit., p.19-20).

Outro episódio significativo em que percebemos a função dessas crianças como instrutores dos adultos da Estalagem, a fim de que reeduquem seus olhares, está na conversa de Bartleboom com o menino Dood (à qual já fizemos menção em capítulo precedente).

Sempre, nesses casos, notamos como traço subjacente a sustentar a interferência das crianças na vida dos demais personagens, o tema da reavaliação dos modos de percepção, a fim de que efetivamente se perfaça essa trajetória da poética do olhar.

Ainda nesse sentido, importa retomar as sérias discussões, entabuladas por Bartleboom e Plasson, ao longo da primeira parte do romance, acerca dos limites do mar: onde o mar começaria e onde terminaria.

Não conseguindo sanar sua dúvida, Bartleboom, que, a essa altura, já se senta no parapeito da janela ao lado de Dood para ver o mar (o que significa uma evolução, se comparado ao momento em que, pela primeira vez, encontrara aquele menino) pergunta-lhe: “Onde tem os seus olhos, o mar?” Ao que o menino responde:

- Os navios.

- Os navios o quê?

- Os navios são os olhos do mar.

Fica boquiaberto, Bartleboom. Isto realmente não lhe tinha ocorrido.

- Mas há centenas de navios...

- Tem centenas de olhos ele. O senhor não vai querer que ele se vire só com dois.

Com efeito. Com todo trabalho que tem. E tão grande que é. Havia um certo bom senso, naquilo tudo.

- Sim, mas então, desculpe...

- Mmmmmh

- E os naufrágios? As tempestades, os tufões, todas estas coisas... Por que motivo deveria ele engolir aqueles navios, se são os seus olhos?

Seu ar chega a ser meio impaciente, o de Dood, quando se vira para Bartleboom e diz:

- Mas o senhor... o senhor nunca fecha os olhos?

Cristo. Tem uma resposta para tudo, aquele menino.
(BARICCO, op.cit.p.81-82)

Desse modo, a aparição dessas crianças, põe em questionamento a rigidez das verdades pré-estabelecidas, fechadas e assimiladas, tantas vezes, como dogmas que se formam, por meio dos condicionamentos da sociedade massificada e alienadora.

Esse olhar infantil, com tudo que possa apresentar de aparentemente simples, ingênuo e empírico, se comparado ao saber acadêmico (no caso, o do prof. Dr, pesquisador Bartleboom) ou fruto de uma educação requintada na corte aristocrática (aqui encarnada na figura do pintor Plasson, que cansara de pintar retratos da alta e rica sociedade) é aliado ao projeto de reeducação dos sentidos, a que fizemos referência em momento anterior deste estudo.

Convém atentar ao fato de que é sempre por meio da ironia que o autor reverte conceitos, escancara hipocrisias, desautorizando o saber oficial, contrapondo o saber desautomatizado da criança ao pressuposto conhecimento adquirido dos adultos.

Em outros termos, seria como que se, nessa primeira parte do romance, houvesse necessidade de fazer com que os personagens apresentados, nesse contato prévio com os seres infantis da Estalagem, que surgem como aparições, precisassem voltar ao contato virgem e ancestral da descoberta do mundo, a fim de resgatarem o primeiro olhar, única forma genuína e fecunda de apreender o mundo com olhos de ver, além das aparências. Isso também nos remete, mais uma vez, a Merleau-Ponty, que já no *Prólogo* à sua *Fenomenologia da percepção* (1945), asseverava a necessidade do filósofo acolher generosamente em si o mundo “já dado”, o que Husserl intuía como o “pré-categorial”, o mundo que “já está aí”:

Essa misteriosa realidade (no entanto, familiar e cotidiana) é a nossa escola do olhar [...] Assim, o primeiro passo é estético (esfera onde o sensível já tem um sentido imanente), e não “abstrativo”, na acepção de “objetualista”. O olhar fenomenológico vai descobrindo, perfil a perfil, os aspectos coextensivos ao olho e ao corpo, ao corpo e ao mundo vivido.” (MERLEAU-PONTY apud BOSI In: NOVAES et alii, 2003, p.81).

Assim, ao nos referirmos às crianças que aparecem em *Oceano mar*, percebemos todo um discurso que busca privilegiar uma primeira apreensão do universo, quase que a descoberta virginal do primeiro olhar, que simbolicamente associado à infância, remete ao que permanece em estado puro, não contaminado pelo saber oficial.

Há diversas passagens no livro, que reiteram essa necessidade de alargar os modos da percepção, reveladas pelas atitudes do ser à procura do essencial. Mas a busca não reside apenas no instante contemplativo. Está, sobretudo, em sua vivência. Daí porque, todos os personagens remetam ao forte apelo dos sentidos, todos eles, de certo modo, querendo encontrar na Estalagem Almayer uma forma de salvação, de resgate daquilo que lhes fôra negado até que entrassem em contato com o mar. O oceano mar, vivenciado por eles, terá a força de lhes conceder o contato íntimo consigo mesmos, a fim de que se curem de suas feridas existenciais. Então, se num primeiro momento, a narrativa se concentra em dar sinais de alerta para que todos reaprendam a ver o mar, este, por sua vez, passa a exigir atitudes de mudança, diante da realidade plana, uniforme, sem questionamentos que eles, personas-humanas-aprisionadas na realidade dos condicionamentos, deixaram lá, nos lugares de onde partiram.

Chegar à Estalagem Almayer e afrontar o oceano mar é já uma atitude de ruptura com o que está posto, com o que vinha sendo, até aquele momento, a verdade pré-estabelecida. O oceano mar é o mote que propicia a reflexão, a dúvida, freqüentemente inquietante e dolorosa, dos que se arriscam nessa viagem, que, em última instância, é a viagem mais desafiadora, pois a que se dá em direção aos labirintos mais inextricáveis do ser. E simplesmente, parar, a fim de olhar o mar significa reverter o imediatismo de nossos olhares tão velozes, ágeis, super-estimulados pela parafernália dos apelos imagéticos e das luzes neon, a que estamos nos habituando a cada dia.

Olhar o mar significa, também, ser visto por ele e se deixar tocar/ tragar/curar por ele. É por isso que, em grande parte, a temática do olhar em Baricco remete ao que propõe Merleau-Ponty. Somos sujeitos, enquanto olhamos, mas o que olhamos transcende a situação estática de meros objetos, na medida em que também somos modificados por aquilo que nos olha⁵⁷.

⁵⁷ Conforme ensina Alfredo Bosi em *Fenomenologia do olhar*, a postura de Merleau-Ponty, nesse caso é completamente diversa da perspectiva agônica de Sartre em *O ser e o nada*, na medida em que o primeiro

Curioso, também nesse sentido, o que acontece com o pintor Plasson, por exemplo, cansado das fisionomias artificiais e presunçosas dos nobres que lhe pagavam muito bem para retratá-los, que decide ir ao oceano mar, para pintá-lo e a tinta que usa, em seu quadros, é a própria matéria-prima de que se encharca, quotidianamente, até os joelhos: a água salgada do mar. Ele precisa sentir o mar, além de olhá-lo muito, com paciência, humildade e devoção ritualística, precisa se sujar daquela tinta, misturar-se a ela (“encarná-lo”, “incorporá-lo”, nos termos de Merleau-Ponty), vivenciar aquela essência, experimentá-la, numa degustação mansa, a fim de extrair-lhe o sumo que usará em suas tentativas para representá-lo: o grande, infinito, irretratável mar.

Tão curioso quanto o caso de Plasson, é preciso mencionar, também a aparição da menina, que representa simbolicamente, a criança que teria sido Ann Deverìà, a bela mulher, que é mandada pelo marido à Estalagem Almayer, para tentar se curar da “doença do adultério”. O modo como se dá o encontro da mulher com a menina, que, na cama, apenas, dorme, expressa toda uma póstica do olhar, que nada pretende, nada pede, que não usurpa, não toma, mas que apenas recebe. No trecho (que transcreveremos logo mais), percebe-se uma atitude desinteressada, desonerada e livre de qualquer intencionalidade, como se o olhar pudesse e devesse ser sossegado, manso e não avaliativo, totalmente isento de julgamentos ou preconceitos, um olhar que se abrisse, apenas e tão somente para embalar, em seu colo, todas as impressões do mundo.

O olhar, aqui, assumiria nessa atitude, assim graciosa e contemplativa, nuances da instância quase sagrada do paciente, lento e minucioso exercício do aprimoramento de ver (pelo qual os personagens de *Oceano mar* passam). Mas, mesmo quando apenas recebe, esta espécie de olhar, até pela pureza dos gestos que o constituem, parece transcender a mera esfera contemplativa. Melhor dizendo, o sujeito desse ato de ver (no caso, a mulher Ann Deverìà) se deixa ver, também, pelo objeto de seu olhar, seu duplo, aqui representado pela aparição da figura da menina. Como bem traduziu Octavio Paz:

propõe um abrir-se ao olhar do outro, que, “como o meu olhar, vive mergulhado no espaço fluido e aberto da visibilidade.” (MERLEAU-PONTY apud BOSI In: NOVAES et alii, 2003, p.81). Ainda como esclarece Gerd Bornheim, na mesma antologia, no ensaio: *As metamorfoses do olhar* a diferença entre os dois filósofos, a esse respeito, se faria sentir, sobretudo, porque para Sartre, a dicotomia sujeito-objeto se mantém e dessa forma, o olhar objetivado passa a ser uma forma de dominação. A grande originalidade do pensamento de Ponty estaria (diversamente da postura sartreana) na crítica ao caráter excludente da dicotomia sujeito-objeto (MERLEAU-PONTY apud BORNHEIM In: NOVAES, op. cit., p.92)

Me vejo no que vejo
Como entrar por meus olhos
Em um olho mais límpido
Me olha o que eu olho
É minha criação
Isto que vejo
Perceber é conceber
Águas de pensamentos
Sou a criatura
Do que vejo (PAZ apud CAMPOS, 1994)

Assim, a mulher deixa-se ver por aquela imagem que, mesmo dormindo, é capaz de tocá-la tão fundamente, no reconhecimento enternecido da identificação, de uma criação.

De fato, a mulher só consegue ver a menina, lá, naquele específico local mágico, em que o aprendizado é a busca do essencial. Mais do que vê-la, ela entra em contato íntimo com aquela parte de si mesma, tão esquecida, ocultada nos porões das tristezas e angústias de uma sexualidade reprimida e obrigada a se calar. Redescobrir a menina, vê-la, recebendo-a pacientemente, significa um dos primeiros passos para a terapia, que poderá curar, pois a menina traduz o ser liberto da pecha dos juízos hipócritas do falso moralismo, calcado na superficialidade das aparências, que acusa a mulher da “doença” do adultério.

Ao fazer com que o que “parece ser” entre em contato com o “ser”, revela-se um dos traços da complexidade da condição humana, em que nada pode ser taxativo, nem classificado sob a égide maniqueísta e primária do que é certo ou errado, bom ou

mal, moral ou imoral, falso ou verdadeiro⁵⁸. O olhar que nada quer é o olhar incapaz de acusar ou mascarar-se de preconceitos. Vejamos:

Na penumbra, com os dedos longos e delgados que enlouqueceram mais do que um homem, Ann Deverìà roçava as pérolas de seu colar-rosário do desejo - no gesto inconsciente com que costumava entreter a sua tristeza. Olhava a pequena chama da lâmpada agonizando, espiando, de vez em quando, no espelho, o próprio rosto redesenhado pelo arqueio daqueles pequenos clarões desesperados. Apoiou-se àquelas últimas rajadas de luz para se aproximar da cama onde, debaixo das cobertas, uma menina dormia, insciente a qualquer outro lugar, e belíssima. Ann Deverìà olhou-a - mas de um olhar para o qual olhar já é uma palavra excessivamente forte - olhar maravilhoso que é ver sem nada se perguntar, ver e só - algo como duas coisas que se tocam - os olhos e a imagem - um olhar que não toma mas recebe, no mais absoluto silêncio da mente, o único olhar que realmente poderia nos salvar - virgem de qualquer pergunta, ainda não deturpado pelo vício do saber - única inocência que poderia prevenir as feridas das coisas quando, de fora entram no círculo de nosso sentir – ver – sentir - porque seria nada mais do que um maravilhoso estar diante, nós e as coisas, e nos olhos receber o mundo todo – receber - sem perguntas, até mesmo sem admiração – receber - somente – receber - nos olhos - o mundo. Assim, sabem ver somente os olhos das madonas, debaixo das arcadas das igrejas, o anjo descido dos céus de ouro, na hora da Anunciação. Escuridão. Ann Deverìà aperta-se contra o corpo sem roupas da menina, no segredo de sua cama, redonda de cobertores leves como nuvens. Seus dedos desfilam sobre aquela pele incrível, e os lábios procuram nas dobras mais escondidas o morno sabor do sono. Move-se lentamente, Ann Deverìà. Uma dança em câmara lenta, que sem pressa derrete algo na cabeça e entre as pernas e em toda a parte. Não há dança mais exata do que aquela, para rodopiar com o sono, no parquê da noite (BARICCO, 1997, p.41- grifo nosso).

Deduz-se daí que o olhar capaz de salvar é aquele que une os pólos aparentemente opostos, o que concilia o demoníaco e o divino, a carne e o espírito, o sagrado e o profano. Faz todo sentido, portanto, conceder exatamente à essa personagem, Ann Deverìà, aquela que, num primeiro momento, aparece como a mulher adúltera, a possibilidade de ver, apenas como podem ver “os olhos das madonas”.

⁵⁸ Mais uma vez, reitera-se, nesse sentido, o princípio que norteia toda a poética do autor, qual seja o do afastamento das certezas, tal como procuramos demonstrar nos capítulos antecedentes.

Assim, tudo que remete a Ann Deveria é carregado de sensualidade e erotismo, já que a redescoberta, sem censura, de Eros, por meio do oceano mar (que na verdade, se traduzirá pela viagem do ser aos seus recantos mais inacessíveis e guardados), representará a cura, será a vitória da vida contra o peso de Tânatus, nesse caso, representado pela morte do corpo e do desejo que, violentamente reprimidos e subjugados, podem aniquilar o ser.

O olhar, enfim, pode se fazer visão. Para tanto, alertam-nos os personagens de Baricco, é preciso empreender essa tão difícil travessia, a busca do ser navegante rumo aos oscilantes oceanos da existência.

O mesmo tipo de mensagem (a da necessidade de alargar as perspectivas do ver, nesse processo de reeducação dos sentidos) podemos também obter, a partir da análise de outro fragmento, extraído do monólogo *Novecentos* (2000) de Baricco - que deu origem ao filme *A lenda do pianista do mar*, dirigido por Giuseppe Tornatore (a que nos referimos no 1º capítulo deste estudo).

Com efeito, embora tenha passado toda uma existência dentro dos limites da proa à popa, naquele espaço móvel flutuante do navio e tendo sempre ao redor, o mar, *Novecentos* nunca se cansa de “olhá-lo”... Em dado momento, o narrador amigo de *Novecentos* lhe pergunta o que estaria fazendo ali, assim parado, com o olhar perdido no oceano. *Novecentos* lhe responde que “olhava o mar”. O outro, surpreso, lhe diz então que já fazia trinta e dois anos que ele via o mar e que aquela atitude parecia não fazer o menor sentido... Mas *Novecentos* alega que queria ver o mar do “outro lado”, porque não era a mesma coisa: “o mar, de fato, não era nunca o mesmo...” (BARICCO, op.cit., p.52).

Em síntese, em todos os exemplos aqui citados (mais especialmente, os que retomam a intervenção das crianças no mundo dos adultos) percebemos um apelo à importância de aprender a ver e enfim, a relativizar nossa capacidade de perceber o mundo.

Nesse interessante percurso de redescoberta de nossa capacidade visual vale recordar a chamada “*Teoria da corrupção da imaginação*”, elaborada pelo dramaturgo inglês contemporâneo Edward Bond. Buscando, em sua dramaturgia, estabelecer uma análise crítica de nossa sociedade em termos culturais, ele acabou criando uma fecunda

reflexão sobre o que constitui nossa “humanidade”.

Suas inquietações o levaram a considerar a imaginação como fundamento da psique humana, em razão de sua própria estrutura. Por meio dela, o indivíduo extrai de sua experiência sensível algumas representações, sob a forma de imagens e de histórias. E então, ele nos faz refletir sobre o quanto somos capazes de imaginar, enquanto crianças. O problema é que, quando a criança se torna adulta, tal capacidade criativa acaba sendo tragada pela máquina do aparelhamento ideológico, que visa corromper a imaginação. Como consequência, em seu entendimento, estaríamos vivendo uma séria “crise da imaginação” (BOND, 1995).

Analogamente, percebemos na aparição das crianças em *Oceano mar* de Baricco, a intenção de provocar a capacidade imaginativa de cada um dos personagens adultos, tão atrofiada. Tal como na teorização propugnada por Bond, Baricco parece querer, por meio da apologia do retorno ao universo infantil, explicitar uma das formas de resgatar o que de humano ainda nos resta: nosso infinito e aguçado dom de imaginar, de ver o mundo com olhos ainda não corrompidos pelo sistema. E isso, a criança, que um dia fomos, talvez nos possa ensinar.

Daí porque se configure, em nosso entendimento, como possível leitura, a de conceber Dood, Ditz, Dol, Dira e a menina belíssima que dormia na cama de Ann Deverià como aqueles adultos, Bartleboom, Plasson, Ann Deverià, transfigurados em suas próprias peles de criança. Seria como se a criança de cada um acordasse de um longo e letárgico sono, como se renascesse, no contato prévio com o mar, ao chegarem na Estalagem Almayer.

Há, também, a propósito, um belo ensaio do poeta italiano (cujas principais obras foram publicadas em fins de século XIX e início do século XX) Giovanni Pascoli, que em sua, assim chamada, *Poetica del Fanciullino*⁵⁹ busca traduzir o poético como dado intimamente associado à criança que habita em nós, numa verdadeira ode:

⁵⁹ Considerada uma verdadeira declaração poética, a *Poetica del Fanciullino* foi publicada, pela primeira vez, na revista *Il Marzocco*, em 1897. Neste ensaio, Pascoli, influenciado pela leitura do *Manual de Psicologia Infantil* de James Sully e da *Filosofia do Inconsciente* de Eduard Von Hartmann, conceitua o que, para ele, vem a ser poesia. Trata-se de um texto composto por vinte capítulos em que se desenvolve o tema do diálogo entre o poeta e sua alma de criança.

Há, dentro de nós, um menino que não tem só calafrios, mas lágrimas e também júbilos. Quando nossa idade é ainda tenra, ele confunde a sua voz com a nossa. Mas depois, nós crescemos e ele continua pequeno; nós acendemos nos olhos a chama de um novo desejo e ele continua com os olhos fixos em sua serena antiga maravilha; nós engrossamos e enferrujamos a voz e ele nos faz ouvir sempre o seu tímido sino... O tilintar secreto desse sino nós não conseguimos distinguir tão bem na juventude quanto na idade madura, porque naquela, muito preocupados em defender certas posturas de vida, quase não cuidamos daquele ângulo da alma onde esse sino ressoa... Os sinais de sua presença e os atos da sua vida são simples e humildes. Ele é aquele que tem medo do escuro, porque no escuro vê ou acredita que vê; aquele que, diante da luz, sonha ou parece sonhar, recordando coisas jamais vistas; aquele que fala aos animais, às árvores, às pedras, às nuvens, às estrelas; que povoa a sombra de fantasmas e o céu de deuses. Ele é aquele que chora e ri sem porquê daquilo que foge aos nossos sentidos e à nossa razão. Ele é aquele que, na morte dos seres amados, consegue dizer aquela expressão pueril, que nos faz derreter em lágrimas e nos salva. Ele é aquele que espontaneamente consegue pronunciar, sem pensar, a palavra grave que nos freia...

Poesia é encontrar nas coisas – como posso dizer? – o seu sorriso e a sua lágrima, e isso se faz a partir de dois olhos infantis que olham, simples e serenamente, de dentro do obscuro tumulto da nossa alma. (PASCOLI, 1897, trad. nossa)

5.1. Baricco e Saramago

Também o escritor português José Saramago toca, de perto, na problemática da “deformidade visual” e seu romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), talvez, possa ser considerado como uma das obras literárias, que melhor representou o mal estar da sociedade contemporânea, nessa passagem do século XX para o XXI.

De fato, desde a epígrafe, anuncia: *Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara* (SARAMAGO, op. cit., p.10).

Analogamente ao romance de Baricco, a obra de Saramago trata, por meio da alegoria, da história de uma comunidade que se tornará cega, de pessoas que eram normais, que viam bem e que acabarão por contrair a doença da falta de visão (que é contagiosa). Numa possível chave interpretativa, o universo saramagueano nos coloca diante do trágico pesadelo de que, talvez, seja necessário ficarmos cegos para

reaprender a ver o essencial. E talvez, aí, também pudéssemos notar traços do que poderia ser traduzido como uma das novas configurações do trágico na modernidade.

Seja como for, tanto em Baricco como em Saramago, parece fundamental a necessidade de chamar nossa atenção à cegueira generalizada em que vivemos imersos, condicionados e submissos a todo tipo de imagens e apelos, numa espécie de overdose de elementos visuais. E, numa sociedade em que as consciências são alienadas, não é possível falar em liberdade. Conforme afirma Adorno, somos “prisioneiros a céu aberto” (1993) e é exatamente a esse tipo de aprisionamento do ser, cegado pelo sistema, a que se refere a obra de Saramago.

Convém notar, na obra do autor português, que a falta de visão vem ligada a um qualificativo muito característico e repleto de simbologias. Contrariamente ao que dita o senso comum, que assevera que a cegueira é entrar num mundo escuro, o das trevas, necessariamente associado ao negro e à noite, o narrador nos conta, em seu romance, que esta cegueira que surge e se instaura em todos os habitantes, exceto na mulher do médico, é uma “cegueira branca”⁶⁰. Tal detalhe remete a um estado de superabundância luminosa, capaz de cegar, talvez semelhante à mesma sensação de ofuscamento que temos quando, em um ambiente totalmente escuro, se acende, de repente, uma luz ou se abre uma cortina.

A novidade é que, ao invés do negro absoluto, teremos o branco, como bem descreve o primeiro personagem:

Estou cego, estou cego, repetia com desespero enquanto o ajudavam a sair do carro, e as lágrimas, rompendo, tornaram mais brilhantes os olhos que ele dizia estarem mortos...

⁶⁰ Importa notar que, tanto na temática sobre o olhar apresentada por Baricco, como na proposta por Saramago, o foco da questão é justamente reiterar o quanto a sociedade contemporânea tem padecido da falta de visão – percepção. Daí porque a cegueira a que fazem menção seja totalmente diversa da que norteou, em boa medida, a história mítica dos cegos, capazes de ver bem mais do que os que não haviam perdido a visão. A propósito, vale fazer referência ao ensaio *O olhar iluminista* de Sérgio Paulo Rouanet, quando trata do tema do “cego que vê”. O filósofo lembra que essa concepção nos teria sido legada pela Antiguidade: “o de Homero, de Dídimo de Alexandria, de Eusébio, o Asiático, de Nicácio de Mechlin, “que pareciam tão acima do resto dos homens, com um sentido a menos, que os poetas teriam podido fingir, sem exagero, que os deuses ciumentos os privaram da vista por medo de terem concorrentes entre os mortais. O que era esse Tirésias, que lera os segredos dos deuses, e tinha o dom de prever o futuro, senão um filósofo cego de que a fábula nos conservou a memória?” (DIDEROT apud: ROUANET In: NOVAES et aliii, 2003, p.134)

Não vejo, não vejo [...] O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco... (SARAMAGO, op.cit., p.12-13)

Ou ainda:

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás de seu véu negro. Agora, pelo contrário, é-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis... (SARAMAGO, op.cit., p.16)

As possibilidades de leitura deste romance se abrem ao infinito, talvez porque, no limite, estejamos adentrando o insólito, um absurdo semelhante aos do universo kafkiano.

Mas focando apenas esta espécie diversa de cegueira que aqui se apresenta, de certo modo, estamos tocando o mesmo argumento desenvolvido no romance de Alessandro Baricco, em suas propostas de relativização do olhar.

A diferença parece residir no que o romance de Saramago acrescenta à questão. Segundo o próprio Saramago, já que vivemos num Luna Park, nossa percepção é a de um caleidoscópio imagético em que o virtual substitui o real, em que os excessos luminosos daquele “mar de leite de um nevoeiro espesso” não nos deixa mais ver o essencial.

Em ambos autores reconhecemos uma abordagem semelhante àquela que tanto fascinou os filósofos da Ilustração (ressignificada na contemporaneidade), que acreditavam que todo conhecimento dependeria de nossos sentidos, sendo necessário criar o que denominaram “educabilidade do olhar”: “É necessário combater com a

educação a cegueira produzida pela educação.”

Voltando aos seres que vão à estalagem Almayer, no romance de Baricco, notamos que, desde o início, aquela sua atitude significa uma ruptura com o que vinha sendo admitido como verdade pré-estabelecida. O oceano mar é o motivo que induz à reflexão, à dúvida daqueles que correm o risco da viagem, daquela viagem que é, na verdade, a mais difícil de todas: a que se faz em direção aos labirintos inextricáveis do ser. E, simplesmente, parar para contemplar o mar significa subverter a imediatez de nossos olhares velozes super estimulados pelo caos imagético em que vivemos. Olhar o mar significa, também, ser visto e deixar-se curar por ele. Nessa dimensão, as idéias extraídas do romance de Baricco encontram as da fenomenologia de Merleau Ponty. Somos sujeitos enquanto olhamos, mas aquilo que olhamos transcende a situação estática de simples “objetos” porque também somos modificados por aquilo que nos olha.

A proposta de Saramago investe – de modo enfático - na necessidade de reaprender a ver. Mais que isso, quando se consegue chegar ao estágio da “visão”, urge entrar no da “reparação”, o que sugere a necessidade de uma intervenção concreta na realidade, a fim de operar-lhe uma transformação.

A personagem a quem cabe essa difícil “responsabilidade de ter olhos” em meio aos demais, que já estão cegando, é a mulher do médico⁶¹.

Em termos análogos e guardando as respectivas distâncias, essa responsabilidade, no romance de Baricco, cabe às crianças (e também a *Novecentos* e ainda ao pai do soldado desertor de *Esta história* – cf. 4º capítulo deste estudo), pois o que está na base de tudo é a tese de que faz-se necessário “descondicionar” o olhar.

No romance do escritor português, os primeiros a cegar são confinados (por ordem das autoridades) num manicômio, já que o “mal branco” que afligia a todos era contagioso e se alastrava como epidemia. Essa segregação – à qual são submetidos – ao contrário de protegê-los, entregá-los-á à própria sorte e sem nenhum tipo de amparo,

⁶¹ É também outra personagem feminina importante, criada por Saramago em *Memorial do convento*, Blimunda, a quem caberá tal responsabilidade de “ter olhos” (a diferença é que neste caso, a mulher é dotada da capacidade sensitiva de ver/ler os pensamentos dos outros e saber o que se passa na alma alheia, o que, muitas vezes, é profundamente desgastante e que remete também à dificuldade e ao sofrimento de ver/perceber o que os outros não percebem (SARAMAGO, 2010).

estes, totalmente cegos, verão aflorar seus instintos selvagens e os atos mais abjetos de todo tipo de violência (relacionados, também, às situações-limite de “catástrofe e sobrevivência”, tal como já analisamos no 2º capítulo deste estudo) corroborarão para que se instaure a barbárie.

Uma possível chave interpretativa, nesse caso, nos faz pensar que foi preciso cegar (e chegar às raias da desumanização extrema⁶²) para depois reaprender a ver.

O manicômio – da obra de Saramago – não deixa de ser, em boa medida, um confinamento análogo ao da Estalagem Almayer⁶³ do romance de Baricco. Em ambos os casos, trata-se de um espaço alegórico para o qual os personagens “cegados”/ “estranhos” (ou “loucos”), devido à toda sorte de condicionamentos, precisam ir.

Porém, enquanto, no primeiro, os indivíduos já cegos, são constrangidos, ostensivamente, à segregação (quase como se fossem para os guetos ou campos de concentração, que remetem às situações hediondas dos crimes do Holocausto), momento em que acabam entrando em contato com o lado selvagem e desumano que trazem em si (e que só aflora porque já estão cegos, devido à alienação que o aparato ideológico do poder lhes impõe). Vale, à propósito, conferir o seguinte trecho do romance, que se refere à primeira chamada de ordem, feita pelas autoridades:

A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, o Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidêmico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco, e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio, supondo que de um contágio se trata, supondo que não estaremos apenas perante uma série de coincidências inexplicáveis. A decisão de reunir num mesmo local as pessoas afectadas, e, em local próximo, mas separado, as que com elas tiveram algum tipo de contacto, não foi tomada sem séria ponderação. O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e

⁶² Aqui não podemos deixar de fazer referência ao que já propusemos como análise no 2º capítulo deste nosso estudo, especialmente, no que diz respeito a “O Ventre do mar” de *Oceano mar*, em que a situação análoga de luta pela sobrevivência barbariza os tripulantes sobreviventes à tragédia do naufrágio da fragata *Alliance*.

⁶³ Basta inclusive que pensemos no nome da Estalagem que remete à obra de J. Conrad: *A loucura do Almayer*.

espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como cumpridores cidadãos que devem ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional. Dito isto, pedimos a atenção de todos para as instruções que se seguem, primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas, será inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores, não funcionam, segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata, terceiro, em cada camarata existe um telefone que só poderá ser utilizado para requisitar ao exterior a reposição de produtos de higiene e limpeza, quarto, os internados lavarão manualmente as suas roupas, quinto, recomenda-se a eleição de responsáveis de camarata, trata-se de uma recomendação, não de uma ordem, os internados organizar-se-ão como melhor entenderem, desde que cumpram as regras anteriores e as que seguidamente continuamos a enunciar, sexto, três vezes ao dia serão depositadas caixas de comida na porta da entrada, à direita e à esquerda, destinadas, respectivamente, aos pacientes e aos suspeitos de contágio, sétimo, todos os restos deverão ser queimados, considerando-se restos, para este efeito, além de qualquer comida sobrança, as caixas, os pratos e os talheres, que estão fabricados de materiais combustíveis, oitavo, a queima deverá ser efectuada nos pátios interiores do edifício ou na cerca, nono, os internados são responsáveis por todas as consequências negativas dessas queimas, décimo, em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, décimo primeiro, igualmente não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior na hipótese de virem a verificar-se doenças entre eles, assim como a ocorrência de desordens ou agressões, décimo segundo, em caso de morte, seja qual for a sua causa, os internados enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca, décimo terceiro, a comunicação entre a ala dos pacientes e a ala dos suspeitos de contágio far-se-á pelo corpo central do edifício, o mesmo por onde entraram, décimo quarto, os suspeitos de contágio que vierem a cegar transitarão imediatamente para a ala dos que já estão cegos, décimo quinto, esta comunicação será repetida todos os dias, a esta mesma hora, para conhecimento dos novos ingressados. O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. Boas noites. (SARAMAGO, op.cit. p.50-51)

No romance de nosso autor, o confinamento assume ares de um “locus amoenus”⁶⁴, já que para lá se destinam os que precisam reaprender a ver e que, para

⁶⁴ A expressão “locus amoenus” é empregada pelo filólogo Ernest Robert Curtius, referindo-se a um “topos bem delimitado da descrição de paisagens”, cujos elementos essenciais são “uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato”, admitindo-se, ainda, a título de variante, “o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa”. Ele também a define como “o lugar dos lugares”, referindo-se a João de Hanville que “conduz-nos à fabulosa ilha de Tule, onde num cenário de primavera eterna, se acham reunidos os filósofos da Antiguidade”, que ali se encintra para se devotarem à uma atitude contemplativa. Importa notar que, também na Estalagem Almayer, ocorre essa espécie de suspensão do tempo e somos conduzidos à paisagem paradisíaca (que induz à necessidade de contemplação) do oceano mar. (CURTIUS, 1996, p. 254-258)

tanto passam à prática de certos exercícios da chamada “pedagogia do olhar”, administrados, em sua maior parte, por crianças e que consistem, basicamente, em voltar a contemplar o infinito oceano mar (conforme aqui procuramos demonstrar).

6. A Poética da Desterritorialização: Timbuktu, Quinnipak, America - possíveis destinos de fuga

“Onde o mapa deste mundo acaba,
é ali que o mapa de Timbuktu começa”.

(Paul Auster)

Logo às primeiras páginas de *Oceano Mar*, quando cada um dos personagens vem sendo apresentado, surgirá, na sétima parte, o poderoso almirante Langlais. Este analisa documentos e relatórios sobre os mais diversos naufrágios e situações, envolvendo embarcações e tripulantes, que se aventuravam em busca de novas terras. Mais do que analisar cada caso, ele representa o papel daquele que detem o poder de julgar sobre a veracidade ou não de certos acontecimentos, enviando seu parecer ao Reino (BARICCO, 1997, p.54).

A certa altura, levarão, à sua presença, uma figura muito estranha e instigante: a de um homem que diziam chamar-se Adams. Tal personagem vem descrito como alguém que teria passado por experiências terríveis, pois aparece muito ferido (“uma ferida repugnante e ulcerosa marcava-lhe o pescoço” - op.cit.p.58), sem conseguir andar, pois para que caminhasse era necessário que o sustentassem, além da agravante de também ser mudo. Tem-se a nítida impressão de que estamos diante de um homem embrutecido pela dor, explorado e violentado pelos mais diversos tipos de atrocidades, como o homem que volta emudecido da guerra⁶⁵, pois não consegue narrar o horror.

De fato, o que se dizia a seu respeito era que teria sobrevivido a dois naufrágios, que teria sido capturado por tribos selvagens e tratado como animal, que teria desenvolvido poderes sobrenaturais que o permitiram ir a lugares aos quais nenhum outro ser humano jamais se atrevera.

⁶⁵ Para Benjamin: “[...] Com a Guerra Mundial começou a manifestar-se um processo que desde então não se deteve. Não se notou, no fim da guerra, que as pessoas chegavam mudas do campo de batalha – não mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável?” (BENJAMIN In: BENJAMIN, HORKHEIMER, ADORNO, HABERMAS, 1980, p.56)

Curioso perceber como o narrador, neste momento, deixa falar as diversas vozes que contam o que ouviram a respeito de Adams. A pontuação vem marcada apenas por barras, que pretendem diferenciar uma voz da outra (o momento em que uma fala termina e o seguinte, em que outra inicia).

Instaura-se uma espécie de burburinho, como se as vozes que narram as múltiplas faces de Adams se superpussem, como se houvesse uma urgência, uma certa ansiedade, na representação deste ato de contar. Como se, pelo fato de se ter muito a dizer, houvesse uma certa excitação no ar, coerente com a fragmentação discursiva deste episódio, que não pode se pretender uniforme, nem coeso. Aqui, mais uma vez, o procedimento usado pelo autor é o de alargar as formas do narrar, buscando ampliar o leque de histórias que se contam sobre o personagem, favorecendo a oralidade⁶⁶ e gerando, por meio de tantas suposições, neste caso, o aumento da curiosidade do leitor sobre Adams (já que nada do que se diz a respeito dele é tido como certeza).

Adams aparece como um ser múltiplo, um personagem que está totalmente à mercê das histórias e fabulações que se criam sobre ele (numa total dependência do olhar do outro). Aqui, também, somos conduzidos ao universo da magia, lendas e superstições, por meio da descrição de um ser capaz de morrer e renascer, que sofre, é subjugado, mas resiste. Mais que tudo, trata-se de um personagem rico de histórias e aventuras. Se não, vejamos:

Ele, Adams, imóvel e ausente, no meio da sala. E ao redor o bacanal da memória e da fantasia que explode para pintar o ar com afrescos das aventuras de uma vida que, dizem, é a sua/ trezentos quilômetros a pé no deserto/ jura que o viu se transformar em negro e depois voltar a ser branco/ porque tinha transações com o xamã local, e foi ali que aprendeu a fazer aquele pó vermelho que/ quando foram capturados os amarraram todos numa única, enorme, árvore e esperaram que os insetos os cobrissem completamente, mas ele começou a falar numa língua incompreensível e foi então que aqueles selvagens, repentinamente/ jurando que ele estivera naquelas montanhas, onde a luz nunca desaparece, e por isso nunca ninguém voltou de lá em sanidade mental, exceto ele que, voltando, disse somente/ à corte do sultão, onde fora pego por sua voz, que era belíssima, e ele, coberto de ouro, tinha a tarefa de ficar na sala de tortura e cantar enquanto eles faziam o serviço, tudo para que o sultão não tivesse de ouvir o

⁶⁶ A propósito dos recursos estilísticos utilizados pelo autor para tratar da força das narrativas orais, gostaria de remeter ao próximo capítulo deste estudo, que denominei: “Poética da oralidade”.

endadonho eco incômodo dos lamentos, mas antes a beleza daquele canto que/ no lago de Kabalaki, que é grande como o mar, e ali acreditavam que fosse o mar, até que construíram um barco feito de folhas enormes, folhas de árvore, e com ele navegaram de uma costa à outra, e naquele barco, ele também estava bem ali no meio, como é verdade que/ todos diziam que estava morto, a tempestade o levara, mas certo dia cortam as mãos de um sujeito, diante da porta Tesfa, de um ladrão de água, e eu olho bem, e era ele, ele mesmo/ portanto chama-se Adams, mas teve mil nomes, e um sujeito, certa vez, encontrou-o quando se chamava Ra Me Nivar, que na língua do lugar significava o homem que voa, e outra vez, pelas costas africanas/ nas cidades dos mortos, onde ninguém ousava entrar, porque existia uma maldição, há séculos, que fazia explodir os olhos a todos os que... (BARICCO, op.cit., p.59)

Quando pede que todos se calem, pois já se mostrara satisfeito, diante das tantas histórias ditas sobre aquele misterioso homem, Langlais estremece ao ouvir que Adams além de tudo, também teria visto Timbuktu.

Esse fato cria uma nova situação. Ao ouvir a palavra mágica Timbuktu, Langlais, que, a princípio deixaria que levassem Adams, muda radicalmente de opinião e decide mantê-lo por perto, pois, conclui que, quem esteve em Timbuktu, deve ter muito para contar. Então, o almirante decide salvá-lo, mantendo-o como seu jardineiro, não por ser Adams, o misterioso sobrevivente das mil e uma vidas, mas pelas histórias que existiriam dentro dele, pelas histórias que ele traria guardadas.

Nesse sentido, recupera-se a idéia de que sempre estará salvo quem tiver uma boa história para contar e alguém que queira ouvi-la (*Novecentos*) ou ainda o que rege os modos de narrar de *Mundos de vidro*: o de que é preciso recuperar o velho narrador que habita em cada um de nós.

Mas como seria Timbuktu? E o que esse lugar mágico representaria simbolicamente?

Timbuktu. A pérola da África. A cidade inencontrável e maravilhosa. O cofre de todos os tesouros, morada de todos os deuses bárbaros. Coração do mundo desconhecido, fortaleza de mil segredos, reino fantasma de toda a riqueza, meta extraviada de infinitas viagens,

nascente de todas as águas e sonho de qualquer céu. Timbuktu. A cidade que nenhum homem branco jamais encontrara.

Langlais ergueu o olhar. Na sala todos pareciam extasiados por uma repentina imobilidade. Só os olhos de Langlais ainda vagueavam, absortos em acossar uma presa invisível. (BARICCO, op.cit., p.60)

Em verdade, Timbuktu é uma cidade situada em Mali, na África Ocidental, muito próxima do deserto do Saara. Durante certo período, foi considerada a El Dorado africana, já que importante centro de rotas comerciais de ouro, sal e marfim, entre a Europa e África. É sede da renomada *Sankore University* e, hoje, reconhecida como cidade-acervo do patrimônio cultural da humanidade, pois preserva manuscritos milenares da cultura islâmica.

Vários autores, poetas, pensadores e filósofos fizeram referência a essa “pérola da África” ou a tomaram como sua musa inspiradora. Apenas a título exemplificativo, teríamos a lembrar, *Timbuctoo* do poeta inglês Alfred Tennyson (1829) e o interessante romance *Timbuktu*, do norte-americano contemporâneo Paul Auster (1999).

Tanto em Tennyson, como em Auster, como em Baricco, há a idealização desse lugar, ora mágico, ora mítico, espécie de paraíso perdido, lugar misterioso, que toca as fronteiras do real e do imaginário, carregado de símbolos e significados transcendentais.

Em Tennyson, o poeta entra em transe (vendo aquilo que os demais não vêem) e vivencia uma experiência mística, ao avistar Timbuktu. Nos primeiros versos do poema, Fred (como se autodenominava o poeta) se imagina deitado na Pedra de Gibraltar, observando a Europa, a partir da África. E começa a divagar... Pensa sobre o quanto os mitos inspiram as pessoas a se manterem vivas, na medida em que as faz imaginarem lugares, universos distantes e diversos dos que a realidade propõe. Daí, ele idealiza a existência da cidade lendária de Timbuctoo, em que existiria uma civilização desconhecida e superior. E narra sua experiência transcendente e única, misto de delírio e fantasia em que a mente do poeta o faz conceber a visão epifânica e clarividente⁶⁷ de Timbuctoo. Interessante notar o quanto, neste caso, se valoriza a figura do poeta, como

⁶⁷ Neste caso, a poética do olhar se concentra na capacidade do poeta de vaticinar, de modo análogo com o que ocorre com alguns cegos videntes e proféticos das tragédias gregas.

aquele que guia, que tem a nobre missão de orientar os homens, em direção ao imaginário, a fim de fazer com que vejam o que não se conseguiria ver sem olhos sensíveis.

Em *Auster*, o personagem poeta marginal e outsider Willy, prestes a morrer, conta a seu único e verdadeiro amigo cão Mr. Bones que Timbuktu é o nome do lugar para onde as pessoas vão, quando deixam de existir, neste plano de realidade:

Era para lá que as pessoas iam depois de morrer. Uma vez que a alma se separava do corpo, o corpo era enterrado e a alma partia correndo para o outro mundo. Willy andara martelando esse assunto durante as últimas semanas e agora não havia mais nenhuma dúvida na mente do cachorro de que o outro mundo fosse um lugar real. Chamava-se Timbuktu e, com base em tudo o que mr. Bones pôde compreender, ficava no meio do deserto em algum lugar, longe de Nova York ou de Baltimore, longe da Polônia ou de qualquer outra cidade que tivessem visitado no curso de suas viagens. A certa altura, Willy descreveu-o como “um oásis de espíritos”. Em outra ocasião, ele disse: “Onde o mapa deste mundo acaba, é ali que o mapa de Timbuktu começa”. Para chegar lá, era preciso, pelo visto, atravessar um imenso reino de areia e calor, um reino de um nada eterno. Parecia a mr. Bones uma viagem difícil e extremamente desagradável, mas Willy garantiu que não era assim, que não levava mais do que um piscar de olhos para cobrir a distância inteira e uma vez lá, disse ele, uma vez que você tivesse cruzado as fronteiras daquele refúgio, não precisava mais se preocupar com comer ou dormir de noite ou esvaziar a bexiga. Você se integra ao universo, uma partícula de antimatéria alojada no cérebro de Deus. Mr. Bones teve dificuldade em imaginar como seria a vida em um lugar desses, mas Willy falou sobre o assunto com tanto ardor, com tanta ânsia de ternura a reverberar em sua voz, que o cachorro no final abriu mão de seus receios. (AUSTER, 1999, p.41-42)

Em *Baricco*, importa notar que Timbuktu, como reino mágico, coração do mundo desconhecido, fantasia de todo tipo de riqueza, vem intimamente relacionado à figura daquele que lá esteve, Adams, o homem do qual era preciso salvaguardar as histórias. Mas além disso, também nos remete à figura do herói que sobrevivera ao olhar paralisante e enlouquecedor das mulheres de Timbuktu (“uma das tantas lendas

que corriam sobre aquela cidade” – BARICCO, op.cit., p.60) – da mesma forma com que – analogamente - Perseu teria sobrevivido ao terrível olhar da Medusa. Com efeito:

... as mulheres de lá ficavam com um só olho descoberto, maravilhosamente pintado com terras coloridas. Sempre se perguntara por que motivo tinham de esconder o outro. Levantou-se e aproximou-se ociosamente à janela. Estava pensando em abri-la quando uma voz, em sua cabeça, imobilizou-o pronunciando em frase nítida e exata:

- Por que homem nenhum poderia agüentar o seu olhar sem enlouquecer [...]

Langlais olhou-o nos olhos e em voz baixa disse:

- E você, como sabe disso?

Adams nem sequer pareceu percebê-lo. Ainda permanecia em algum estranho lugar, a milhares de quilômetros dali. Seus lábios porém se mexeram, e todos ouviram a sua voz dizendo

- Porque eu as vi. (BARICCO, op. cit., p.60-61)

O repertório de histórias, aliado à capacidade de ver – no caso de Adams – recuperam a idéia profética do herói detentor da visão.

Adams, assim, detém um poder especialíssimo: o de possuir o precioso tesouro de histórias (sendo, portanto, um narrador em potencial), além da acuidade visual que lhe permitiu estar diante do olhar fatal das mulheres de Timbuktu, sem sucumbir a ele.

De qualquer modo, Timbuktu, justamente por ser esse lugar pleno de histórias, jóia preciosa que precisa ser preservada, está no mesmo grau de equivalência à Quinnipak, o pequeno lugar imaginário de *Mundos de vidro* (BARICCO, 1999).

Quinnipak, em certa medida, representa o possível lugar de fuga, de evasão dos infernos existenciais da narradora da última parte do romance (único trecho datado) que, afinal revela tê-lo criado, ficcionalmente, fugindo para lá, para suportar as misérias e sofrimentos de sua vida:

14 de fevereiro de 1922

As primeiras vezes, o capitão Abegg tirava o uniforme e fazíamos amor. Cruzava comigo no convés, sorria para mim e eu descia para a cabine. Logo depois, chegava. Quando terminávamos, às vezes, ele ficava ali algum tempo. Falava-me sobre ele. Perguntava se eu precisava de alguma coisa. Agora, é diferente. Ele entra e nem se despe mais. Enfia a mão sob meu vestido, para excitar-se, depois me faz sentar na cama e abre a braguilha. Fica ali em pé diante de mim. Masturba-se e depois o enfia na minha boca. Não seria o nojo que é se ao menos ficasse calado. Mas ele tem de falar. Amolece-se se não falar. “Está gostando, hein, sua vagabunda. Então chupa-o, cadela nojenta, enfia-o até a garganta, vamos, que é disso que você gosta, sua porca nojenta.” Quem sabe que prazer existe em chamar de vagabunda a mulher com quem se está trepando? [...] Eu sei muito bem que sou uma prostituta. Há muitas maneiras de se cruzar o oceano sem pagar passagem. Eu escolhi o de chupar o caralho do capitão Chralus Abegg. Uma troca de igual para igual. Ele tem meu corpo e eu tenho uma cabine no seu maldito navio. Mais dia menos dia chegaremos e tudo terminará [...] Às vezes, quando volto, o capitão já foi embora. Sem uma palavra. Então penso “Acabou, pelo menos esta vez acabou”, encolho-me na cama e vou até Quinnipak. Foi Tool que me ensinou isso. Ir a Quinnipak, dormir em Quinnipak, fugir para Quinnipak. De vez em quando, eu lhe perguntava “Onde esteve, que todos o procuravam? E ele dizia “Dei um pulinho até Quinnipak”. É uma espécie de jogo. Funciona, quando está deprimida e não sabe como sair da situação. Então você se enrodilha em qualquer canto, fecha os olhos, e começa a inventar histórias. O que lhe vier à cabeça. Mas deve fazê-lo com cuidado. Com todos os detalhes. Com tudo o que as pessoas falam, as cores e os ruídos. E a depressão pouco a pouco desaparece. (BARICCO, 1999, p.224)

O trecho que optamos por transcrever acima revela muito do que pode ser entendido como uma das marcas da desterritorialização na poética de Baricco.

De fato e de acordo com uma das premissas que parecem nortear muito do que o próprio autor entende por ficção, temos, num primeiro momento, explicitamente, a descrição de uma situação de pobreza extrema, que gera o desgaste físico e psíquico (a prostituição) de quem tem que se submeter ao arbítrio e ao prevalecimento dos que detém o poder. Trata-se da configuração (numa perspectiva realista, excepcional quando se trata de verificar as opções procedimentais do conjunto da obra do autor, em sua maior parte, alegóricas e fantásticas) de um dos “infernos existenciais”, ao qual o autor

faz referência, quando se dedica, ao longo de todo um capítulo, intitulado: “Una frase di Italo Calvino”, a justificar o porquê de seu projeto *Totem* (BARICCO, 2003, p. 5).

Como já acenamos – no decorrer deste estudo – uma das influências literárias admitidas por Baricco é, sem dúvida, a de Italo Calvino e o trecho que dá origem às suas reflexões sobre o poder de criar e narrar histórias (como fonte inexaurível de vida) é aquele (extraído de *Cidades invisíveis* do escritor ligure) em que Marco Polo, dialogando com Kublai Kan, ensina que o inferno não é aquilo que será, que está por vir, mas sim o que vivemos todos os dias, estando juntos. Haveria, então, dois modos de tentar não sofrer seus efeitos devastadores, já que, inevitavelmente, encontramos-nos inseridos nele, em nosso cotidiano. Uma forma seria a da acomodação, adaptando-nos ao mesmo e alienando-nos (algo que ocorre com frequência na sociedade “anestesiada” e cega dos condicionamentos) e a outra (esta, sim, a melhor) seria a de descobrir o quê e quem não representam o inferno e fazê-los durar, permanecer (CALVINO apud: BARICCO, op.cit., p.5-11).

Com efeito, essa narradora da última parte do romance *Mundos de vidro*, faz-nos entrar em contato com seu “inferno particular” (construindo-o em detalhes), para em seguida, revelar que seu amigo Tool lhe havia ensinado um “jogo”, que remete à idéia de ficção enquanto “trapaça salutar, uma esquiva, um logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente” – nos termos propostos por Roland Barthes em sua *Análise estrutural da narrativa* (1972)⁶⁸.

Cumprir observar que, diante do desespero e da depressão, ela buscava “fugir para Quinnipak”, o lugar imaginário (aquele que não representava o inferno), em que as dores da vida real se atenuavam, lugar também de criação de histórias, que significassem uma chance de evasão.

A desterritorialização – característica de muitos romances de Baricco – desse modo, encontra, primeiramente, sua justificativa nessa necessidade de evasão, tão necessária para que suportemos o peso da realidade.

Mas, além disso, tanto em *Novecentos*, como em *Mundos de vidro* e *Oceano mar*, já que não há “lugar” que possa representar um cais seguro para ancorar, parece-

⁶⁸ Para aprofundar a noção da literatura enquanto “jogo”, gostaria de remeter à “Introdução” de minha dissertação de mestrado, disponível em:

nos que, em interessante jogada metaliterária, o autor desloca a questão para a da única saída, qual seja a da própria criação artística e ficcional. A arte, nesse sentido, é o próprio “lugar”.

De fato, *Novecentos* que vive deambulando, no não-espço móvel do navio e que se recusa a aceitar o espaço da cidade e do mundo real (uma vez que não quer aderir ao “inferno” da prisão a céu aberto) só encontra refúgio na música que cria. De certa forma, seu lugar é o piano e suas teclas, em que pode tocar a música infinita que lhe vem do mar.

O lugar possível da narradora que – só ao final do romance (numa brusca reversão dos modos de narrar, por meio do recurso ao *mise en abisme*) se revela como a mulher que, para poder atravessar o oceano precisa vender o corpo ao capitão – é Quinnipak, ou seja, o espaço da transfiguração literária, em que, por meio da arte e das histórias que vai criando (todas construídas ao longo dos castelos e sonhos projetados por ela, no reino alegórico daqueles *Mundos de vidro*), consegue se libertar das atribulações de sua existência.

De modo análogo, na última parte de *Oceano mar*, acabaremos por saber que o hóspede do sétimo aposento da Estalagem Almayer é, na verdade, o contador/narrador/, enfim o ficcionista/criador das histórias que todas aquelas crianças Dira, Dood, Ditz e a menina (que representava o duplo infantil de Ann Deverià) e obviamente nós, leitores, estivemos a “ouvir”/ ler, ao longo das instigantes páginas do romance.

A criação literária, dessa forma, representa, no universo da produção ficcional de Baricco, uma das possibilidades de não sucumbir ao inferno e o autor dedica-lhe um espaço de relevância, também, a nível estrutural, ao fazer com que a literatura reflita sobre si mesma – sobre seu próprio sentido - em interessante investida metaliterária.

Fazendo-nos perdurar em suas histórias, de certo modo, também em termos estruturais, o autor turinês propõe uma poética do deslocamento, em que o romance passa a ser o próprio lugar.

Mas ainda é importante observar que a desterritorialização em Baricco não se resume apenas a essa necessidade de evasão, conforme procuramos demonstrar.

Para além disso, de fato, esses personagens em trânsito, desenraizados, que parecem não ter um lugar no mundo representam, em boa medida, a condição de não pertencimento do homem moderno (o *nowhere man*, *displaced person*), em sua constante e ambígua crise de identidade.⁶⁹

Como bem propõe Claudio Magris, no ensaio *O romance é concebível sem o mundo moderno?*, o sujeito na modernidade sente-se estrangeiro na vida, “cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisséia de uma desilusão”. Daí por que, também a arte se volte a representar a própria antítese da prosa moderna, a estranheza à vida e a impossibilidade de “enraizar-se nesta” (MAGRIS In: MORETTI, 2009, p.1018-1020).

Concluindo, gostaríamos ainda de notar que tanto em Tennyson, como em Auster, como em Baricco, os personagens que encarnam aquele que revela a existência desses reinos de possível evasão, reinos distantes e longínquos que, representam (cada qual a seu modo) a idéia de oásis, refúgio, em meio aos desertos e infernos quotidianos, são poetas (nos dois primeiros casos) ou o narrador e escritor (no último).

O primeiro, poeta personagem, busca narrar sua experiência mística pois acredita que, assim agindo, contribuirá para tocar o coração dos homens e cumprirá a missão quase profética do que guia, a fim de fazer com que a humanidade evolua.

No caso de Auster, há também, a figura do poeta, cuja missão é a de revelar a existência do reino de além vida. Porém, por meio de um viés profundamente irônico, Willy representa o poeta do submundo, aquele que “perdeu o halo”, um indivíduo totalmente à margem da sociedade, doente, prestes a morrer a quem restara apenas o cão, seu único interlocutor.

⁶⁹ O amplo e complexo tema da “desterritorialização” vem se tornando cada vez mais central nos estudos do assim chamado “Multiculturalismo” e “Hibridismo cultural”. Entre os vários autores que a ele se dedicam, é preciso mencionar as interessantes contribuições do teórico cultural jamaicano Stuart Hall, do indiano Homi K. Bhabha, do antropólogo argentino Néstor García Canclini, do crítico literário e cultural Edward Said (entre outros).

Além disso, nestes tempos em que a geografia humana assume toda uma nova dimensão, em decorrência dos crescentes fluxos migratórios, cumpre observar o quanto se tem tratado dos processos de “aquisição de novas identidades” (à qual Paul Ricoeur associa novas “identidades narrativas”), também no que se convencionou denominar “literatura da migração”. Gostaríamos de remeter, a propósito, à interessante tese de Paola Cardillicchio: *Vite sospese: letteratura e identità nell'esperienza del migrante.*, disponível em www.babelonline.net/home/002/editoria_online/cinema/cardillicchio.pdf

No caso de Baricco, quem faz referência a Timbuktu é o homem de quem é preciso salvar as histórias, ou seja, Adams, um narrador em potencial.

O reino imaginário de Quinnipak, onde se desenvolve todo romance *Mundos de vidro*, vem se saber ao final, fôra criado pela narradora do último capítulo do romance, que para lá aprendera a fugir, como modo de lidar com as desavenças do viver.

Em todas as situações, de algum modo, recupera-se a idéia de que o ficcionista, transfigurando a realidade, por meio de sua arte, instaura uma liberdade possível dentro do mundo da alienação e dos condicionamentos de toda ordem.

Analogamente, os personagens do transatlântico Virginia, descritos no monólogo *Novecentos*, fazem aquela longa viagem, partindo da Itália à América, em busca de novas terras e condições de uma vida digna, já que flagrados pelo desespero da miséria, da falta de meios de subsistência, em sua terra natal.

Nesse sentido, para além do que historicamente a América pudesse representar aos novos imigrantes, também poderia ser traduzida como lugar de esperança, de recomeço, enfim, paraíso das causas perdidas, fuga das aflições e intempéries de toda ordem⁷⁰.

Em síntese, poderíamos, então pensar que a desterritorialização, como eixo importante da trajetória poética de nosso autor, guarda algo do que Gilles Deleuze afirma sobre o conceito – que ele e Felix Guattari – teriam criado, na medida em que:

... construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização [...] precisamos às vezes, inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. (DELEUZE apud: HAESBAERT & BRUCE, 2002)

⁷⁰ Muito da produção cinematográfica contemporânea se tem voltado a tratar criticamente desses espaços (barcos, navios, etc) pelos quais os fluxos migratórios contemporâneos circulam. Especialmente, no que se refere aos cineastas italianos que, mais recentemente se dedicaram ao complexo tema, gostaríamos de citar Emanuele Crialese: *Nuovomondo* (2006), *Terraferma* (2011); Ermanno Olmi: *Villaggio di cartone* (2011), entre outros. Além deles, *Le Havre* (2011) do finlandês Aki Kaurismäki. Gostaria, também, para eventual aprofundamento do tema remeter a meu ensaio: *O leite da pedra*.

Nas obras de Baricco, que aqui nos dispusemos a analisar há esse “vetor de saída”, transmutado na necessidade de fuga por parte dos personagens e a reterritorialização, entendida como incursão no espaço da própria narrativa (único lugar possível).

Timbuktu, Quinnipak, América, possíveis destinos aos infindáveis naufrágios da vida. Ilhas de sonho, quimeras de esperança, relicários de histórias, reinos de fantasia, reinventados pela hábil escritura de Alessandro Baricco, em que o lugar é o próprio romance (e, para o autor, o sentido mesmo da ficção literária), que ele faz durar, para que nele queiramos permanecer...

7. A Poética do Horror: *O ventre do mar* e *O coração das trevas*

O romance *Oceano mar* (BARICCO, 1997) se divide em três partes, assim denominadas: “Primeiro Livro: *Estalagem Almayer*; Segundo Livro: *O ventre do mar*; Terceiro Livro: *Os cantos do retorno*.” A concepção de que cada uma destas partes, na verdade, pode ser tomada quase como entidade autônoma, cada qual a constituir um livro singular, parece advir da metáfora essencial que busca traduzir o que viria a ser esse profundo, belo e aterrorizante “*Oceano Mar*”.

De fato, num primeiro momento há a apresentação dos personagens que se destinam à Estalagem Almayer, em busca de algum tipo de salvação para seus males ou dúvidas existenciais. Neste momento, há como que uma aproximação do mar.

O segundo livro narra o trágico acidente sofrido pela fragata *Alliance* da marinha francesa, que teria encalhado num banco de areia, ao largo da costa do Senegal. Pelo fato de não haverem botes salva-vidas que abrigassem todos os tripulantes, construiu-se uma jangada, na qual subiram cento e quarenta e sete homens. O horror começa quando esses homens se dão conta de que estão à deriva, pois já não mais ligados aos botes (alguém teria cortado a corda de reboque). Inicia-se, então, uma verdadeira carnificina em alto-mar, que conta como cenário, com o desespero, a fome, a loucura da expectativa aterrorizante da morte desses homens, abandonados à própria sorte. Exterminam-se uns aos outros, devorando-se, afinal, como abutres famintos que buscam sobreviver, ingerindo as carnes humanas, que dançam ao ritmo alucinante daquelas ondas, nessa viagem ao centro do inferno. Sobressaem, neste episódio, conforme analisaremos adiante, duas consciências narrativas muito fortes: a dos personagens Savigny e Thomas (que passarão a ser inimigos).

Em resumo, durante a tragédia, o médico Savigny vai matando diversos dos que estão a bordo, às escuras, quase sem deixar rastros. O assassinato mais horrendo é o de Thérèse. Esta moça teria vindo a estibordo para acompanhar Thomas, por amor. E, pelo que se fica sabendo, Thomas e Thérèse vivem, de fato, uma história de amor, dentro da embarcação.

Tomado já de uma certa insanidade que se instalava, aos poucos, em cada um daqueles pobres seres abandonados ao mar, Savigny, sem nenhum motivo aparente, a

não ser aquele da tentativa de sobrevivência a qualquer custo, esfaqueia Thérèse com seu sabre, enquanto ela dormia, ao lado de Thomas. Este, traumatizado, fará de tudo para se vingar, pois acabará perdendo todo sentido de sua existência.

Podemos dizer que o que se evidencia, de um modo geral, inclusive, a partir do título dado a este segundo livro, é que estes homens, abandonados à mercê do acaso, entram em contato com o “ventre do mar”, ou seja, são lançados àquele conhecimento terrível, de quem saiu da superfície e foi ao âmago, numa espécie de entranhamento com a voracidade do oceano, única testemunha da barbárie ocorrida à prôa da pequena e frágil jangada perdida. Parece, então, estarmos diante de um ritual de passagem, o da experiência vivenciada e sofrida dos que vão além da primeira aproximação e são jogados para dentro do grande oceano mar (que também pode ser entendido como o momento de perda das inocências, que antes ou tarde, a vida impõe).

O terceiro livro se dedica a narrar como terminam os personagens apresentados na primeira parte. Alguns morrerão, outros retornarão a seus pontos de origem, e a Estalagem Almayer esvanecerá, pois o hóspede do sétimo aposento, que se identifica como aquele que detinha “o poder de dizer o mar” irá embora, já que sua missão, por assim dizer, se cumprira. Há aqui, o que de fato se anuncia, no título: o retorno ou o fim dos que haviam partido àquela longa e intensa viagem.

Esses três movimentos distintos, porém inter-relacionados, poderiam ser resumidos, na célebre frase que um dos personagens principais do romance, Thomas, nos revela:

A única pessoa que realmente me ensinou alguma coisa, um velho que se chamava Darrell, dizia sempre que há três tipos de homens: os que vivem diante do mar, os que se lançam ao mar, e os que do mar conseguem voltar, vivos. E dizia: você verá que surpresa quando descobrir quais são os mais felizes. (BARICCO, 1997, p.118)

Justificar-se-iam, assim, os três segmentos do romance como três etapas dessa fascinante e temerosa viagem.

Percebemos, portanto, nitidamente, a correspondência entre o primeiro: *A estalagem Almayer* e os personagens que vão sendo apresentados, que estarão em busca, neste momento iniciático, de aprender a “ver o mar”, de estar “diante do mar”. Seria quase como se estivéssemos à beira-mar, no início da aprendizagem (parte inaugural do romance).

Igualmente, no segundo, o livro que narra o horror da viagem delirante e apocalíptica, em direção ao *Ventre do mar*, se referiria ao “segundo tipo de homens”, àqueles “que se lançam ao mar”. Desse modo, saímos do primeiro livro, da superfície e entramos no segundo, exatamente o que constitui o meio do romance, seu núcleo, o “ventre”, ou seja, as profundezas obscuras desse oceano (que não podem ser percebidas na superfície). Aqui, há necessariamente, uma espécie de mergulho.

E, finalmente, na terceira parte: *Os cantos do retorno*, a que se dedica a enunciar “os que do mar conseguem voltar vivos”, que seriam concentrados na figura daquele que tem o dom de narrar, de dizer o mar, pois enquanto ele for narrado, não morrerá. Neste terceiro e último livro, coerentemente ao que ocorre em *Novecentos* e *Mundos de vidro*, a chave do mistério, que conduz ao eixo principal de nossas indagações, é a de que, enquanto houver narradores de histórias e alguém que se digne a ouvi-las, então o ciclo de troca de experiências se cumprirá e estaremos salvos da morte.

Retomando a citação anterior, notamos uma interessante recorrência tanto em *Novecentos*, quanto em *Mundos de vidro*. Reaparece, aqui, a figura do velho como detentor da sabedoria, que se traduz como conselheiro, a partir de sua experiência de vida.

Em *Novecentos*, esse velho é um camponês que se chama Lynn Baster, daqueles que vivem a vida trabalhando “como mulas e tudo o que viram foi o seu campo e, uma ou duas vezes, a cidade grande”. É mais um dos passageiros do Virginia, que viaja na terceira classe, porque buscava se “reterritorializar”, encontrar outro lugar para viver, depois de ter perdido tudo, inclusive a mulher e os filhos. Fica-se sabendo, pelo que conta a *Novecentos* que decidira partir para recomeçar, pois ouvira a voz do mar, que lhe contara em segredo que “A vida é imensa” (BARICCO, 2000, p.52-53).

Essa espécie de grande verdade, de veredicto advindo do mais sábio, induzirá o pianista a querer ouvir a voz do mar, impelindo-o a descer do navio (o que, ao final, não acontecerá).

Em *Mundos de vidro* (1999), o velho é Andersson, aquele que é profundamente respeitado por todos, mas principalmente pelo sr. Rail, para quem trabalha. Além de conhecer tudo sobre vidros, este velho narrador é o que traz à tona reflexões sobre a vida, discorrendo sobre a importância de valorizar o erro como aprendizagem, já que, talvez, o mais importante seja conseguir ver a beleza naquilo que, aparentemente, fracassa, no que escapa a todo tipo de previsão ou controle.

Além dessa forte recorrência (que se refere aos velhos sábios), o que nos chama a atenção, particularmente, nesse trecho do romance, é que, concedendo a voz narrativa a Thomas, que afinal acabará se identificando como sendo o verdadeiro nome de Adams - aquele homem misterioso e aparentemente emudecido, que surgira diante do almirante Langlais (conforme o que já analisamos no capítulo anterior) – estar-se-á, em última instância, como que recuperando a voz, que diante do horror, tivera que calar. De fato, na primeira parte, esse personagem surge como um homem de nome Adams, aquele que não fala, mas de quem era preciso preservar as histórias.

Por meio desse recurso, Baricco parece atualizar as lições de Benjamin, buscando resgatar a voz do homem que volta ferido e calado das infundáveis batalhas do mundo.

Se, em Benjamin, há a constatação de que o narrador e a arte de narrar estão em vias de extinção, Baricco, a partir do que ensina o grande filósofo, transforma sua matéria ficcional num amplo cenário de possibilidades de revitalização dos modos de narrar.

Teremos como recorrentes, em todos os romances aqui analisados, esses diversos prismas, diferentes pontos de vista do mesmo fato, da mesma história. Essa estratégia parece enfraquecer aquilo que se teria como a versão oficial dos fatos, a versão oficial da história.

Nesse sentido, importa fazer falar quem viu, com os próprios olhos, o horror, quem vivenciou, na própria carne, a dor de todo tipo de violência, pois, em última instância, uma sociedade que perde a memória, perde a capacidade de contar histórias e

de dar testemunho, perde a capacidade de refletir sobre si mesma e pode chegar à barbárie. Guardando as devidas distâncias e, apenas a título de aprofundamento sobre tão complexo tema, poderíamos remeter ao brilhante capítulo *Auschwitz e o esquecimento impossível* de Harald Weinrich que explica, detalhadamente, o quanto a força da memória (enquanto força religiosa e cultural) teria movido o povo judeu na tentativa de recontar o inominável horror de que foi vítima, no holocausto da Segunda Guerra Mundial. (WEINRICH, 2001, p. 251-279)

Interessante notar que os olhos de Adams, de *Oceano mar*, a princípio, são descritos como os de um “animal em caçada” (BARICCO, 1997, p.58). Quando entramos no “ventre do mar”, ou seja, no segundo livro, o mesmo Adams, descrito pelos outros como aquele que teria visto o horror (daí o porquê da causa de seu emudecimento), ressurgirá narrando, agora, como Thomas e contará, à sua maneira, a *sua* verdade sobre o horror da carnificina ocorrida naquela jangada abandonada à êsmo. Thomas é Adams e Thomas passará a contar o que os olhos de Adams viram e silenciaram.

Assim, o que, num primeiro momento se concentra no olhar aterrorizado daquele homem subjugado e embrutecido pelas mais diversas atrocidades, adquire nova forma e se desloca das lembranças que a retina oticamente fotografara para a voz profundamente dolorosa e aviltada desse narrador, capaz de ir, minúcia a minúcia, descrevendo cada detalhe das profundezas do inferno.

Mais do que uma voz de simples denúncia ou relato testemunhal, nesse longo trecho, surge a voz do injustiçado e do que exige vingança, do que teria vivenciado a mais profunda de todas as dores: a de ter presenciado o assassinato injusto e cruel da mulher que amava.

A idéia de conferir dois nomes ao mesmo personagem, neste caso, é muito importante. Num primeiro plano de análise, isso se deveria apenas ao fato de que, tendo sobrevivido e não querendo ser descoberto (a fim de poder levar a cabo sua vingança), Thomas se disfarçasse nas peles de Adams, assumindo uma identidade falsa.

Porém, no plano estrutural do romance, esta dupla personalidade, de algum modo, reitera nossas primeiras indagações sobre a arte de narrar em Baricco. Intencionalmente e como já vimos, ao longo do 5º capítulo deste estudo, há uma

verdadeira apologia quanto às necessidades de reaprender a ver. Assim, o fio que alinhava *Oceano Mar*, explicitamente, é o que busca traduzir as questões em torno do aprendizado do olhar. Mas, ao fazer com que Thomas, num segundo momento (o da viagem ao “ventre do mar”) assuma sua verdadeira identidade, apenas e somente para “poder falar”, para, efetivamente, contar o que lhe acontecera, há um evidente apoderar-se da palavra, instaura-se a ponte entre ver-narrar. Melhor dizendo, às múltiplas formas do ver correspondem outras tantas infinitas possibilidades narrativas. O que, em Adams (o homem emudecido), ficara registrado pelo olhar passará a ser traduzido pela expressão verbal de Thomas.

Ficaremos, então conhecendo uma das versões do trágico acontecimento, por meio da voz de Thomas, que carregado de motivos personalíssimos, parece representar, para além de suas próprias dores pessoais, o personagem mais habilitado a narrar como tudo se deu. Pois, mesmo ultrajado em sua dignidade e esperança, sobreviveu ao naufrágio e parece que a lucidez de seu relato se nutre da necessidade de organizar racionalmente as idéias, a fim de que possa levar adiante seu plano de vingança. De certa forma, apenas essa vontade é que lhe dá todas as forças para que continue perseverando, ao longo dos três livros que compõem o romance, até encontrar o médico Savigny (de quem pretende se vingar).

Como um contraponto ao relato de Thomas, surge o de seu inimigo mortal, esse Savigny, que, afinal, se saberá ser o assassino de Thérèse (amada de Thomas). O modo como Savigny conta a sua versão da história é muito interessante, pois abre o segundo livro e aparece, inclusive, graficamente toda desordenada, representando a voz de alguém profundamente confuso, parecendo entregue ao movimento oscilante e imprevisível das ondas daquele tenebroso ventre do mar. Com efeito, conforme já analisamos no 2º capítulo deste estudo, teremos uma série de elementos que serão repetidos por enunciação e acréscimo, como se numa espécie de bordão reiterassem a necessidade de memorização do emissor do relato. Tem-se a impressão de que o próprio sujeito da enunciação, perturbado, precisa lembrar, a si mesmo, num “memorandum”, aquilo tudo que jamais poderia ser esquecido.

A ondulação desse modo de narrar quer corresponder, efetivamente, aos movimentos oscilatórios, repetitivos, rítmicos do grande oceano mar, que parece embriagar Savigny, impregnando-lhe a fala, que surge, então, confusa e “mareada”,

como a de alguém que tangencia a alienação característica dos que permanecem quase inconscientes em embarcações à deriva, como naufragos debilitados, que por força do destino, acabam sobrevivendo.

A história, tal como contada por Savigny, é como que tingida pelo sangue daquele mar, que lhe encharca a consciência, embaralhando-lhe as idéias e a lógica de qualquer raciocínio mais lúcido. E sempre, em sua enunciação, ele se lembrará “daqueles olhos”, vestígios da alucinação do horrendo episódio, que, depois, se decifrarão como sendo os olhos de Thomas (testemunha ocular), daquele que foi sua vítima, olhos dos quais não poderá se livrar nunca.

A referência continuada de Savigny aos olhos de Thomas remetem aos “olhos de animal em caçada” de Adams, atemorizados e saturados de horror. Mas, mesmo que emudecidos, num primeiro momento, esses olhos violentados têm o poder, de certa forma, de ameaçar, profunda e persistentemente, aquele a quem se dirigem. Por mais que tentasse se limpar daquele sangue, aqueles olhos em constante estado de alerta, voltavam e voltavam à memória de Savigny sempre, como dejetos, que embora lançados ao mar, acabam vindo à tona, feridas abertas que jamais se estancam, não obstante estejam amordaçadas nos porões do passado ou do inconsciente.

Por meio do contraste entre essas duas diferentes perspectivas sobre o mesmo fato, Baricco estabelece a tensão necessária entre duas visões, duas possibilidades, duas verdades, ambas perfeitamente válidas na reconstrução do ocorrido.

O relato de Savigny é confuso e perturbado, como se um louco ou embriagado estivesse a falar. O de Thomas é lúcido e detalhado, repleto de nomes e lembranças, que no primeiro, não aparecem. De todo modo, cada qual com a sua respectiva verdade, busca narrar o inenarrável horror (BARICCO, op.cit., p.104).

E aqui não poderíamos deixar de estabelecer, ainda que, muito brevemente, uma aproximação entre a obra de Baricco e o romance *Coração das trevas* de Joseph Conrad.⁷¹

⁷¹ Baricco encarregou-se da introdução e do posfácio à edição italiana de *Coração das trevas*. Esse posfácio, intitulado “*Andata e ritorno: destinazione l'orrore*” encontra-se por nós traduzido no Apêndice a este estudo, à p. 231.

A obra do escritor polonês, radicado na Inglaterra, que vive, a princípio, como marinheiro, aventurando-se em diversas expedições, é considerada como fundamental para que se entenda o processo de desumana exploração da mão de obra africana, com que se deu a chamada colonização do Congo. Segundo o que nos esclarece o próprio Baricco, em *Nota introduttiva* ao livro *Cuore di tenebra* (edição italiana da Feltrinelli):

Joseph Conrad iniziò a scrivere *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*) nel dicembre 1898, all'età di 34 anni. Lo finì in tre mesi e lo pubblicò a puntate sul "Blackwood's Edinburgh Magazine" nel 1899. La sua carriera letteraria era iniziata quattro anni prima con l'uscita di *La follia di Almayer*, il romanzo che lo strappò al suo originario mestiere di marinaio.

Non c'è annotazione, in *Cuore di tenebra*, che ne definisca esplicitamente l'ambientazione. Ma si sa che le storie che vi si incontrano si rifanno al viaggio compiuto da Conrad, nel 1890, nel cuore dell'Africa, risalendo il fiume Congo a bordo del vaporetto *Roi de belges*. Gran parte dei personaggi che si incroceranno nel testo sono i ritratti quasi letterali di uomini incontrati in quel viaggio. (BARICCO In: CONRAD, 2003, p.1)

Joseph Conrad começou a escrever *Coração das trevas* (*Heart of Darkness*) em dezembro de 1898, aos 34 anos. Concluiu-o em três meses e o publicou em episódios na "Blackwood's Edinburgh Magazine", em 1899. A sua carreira literária tinha se iniciado quatro anos antes com o lançamento de *A loucura do Almayer*, o romance que o desviou de seu originário métier de marinheiro.

Não há nenhuma anotação, em *Coração das trevas*, que possa definir precisamente sua ambientação. Mas se sabe que as histórias que ali se encontram se referem à viagem que Conrad realizou, em 1890, no coração da África, subindo o rio Congo a bordo do batel *Roi de belges*. Grande parte dos personagens que aparecem no texto são quase, literalmente, retratos fidedignos dos homens que encontrou naquela viagem. (BARICCO, op.cit., trad.nossa)

Tratando das questões de violenta escravização a que são submetidos os nativos daquela região da África, a obra de Conrad mostra-se atualíssima, na medida em que aponta à sempre polêmica discussão em torno de temas como civilização e barbárie, centrais em todo processo colonizador que vise aniquilar a cultura do colonizado, a fim

de que se imponha a errônea idéia de que deve, por força, prevalecer a “cultura superior” do colonizador.

Perspicaz observador das situações de encontros de culturas, Conrad fez de sua matéria ficcional a problematização das contradições e dos males que daí advêm.⁷²

O que, de fato, parece aproximar os dois ficcionistas não é precisamente o contexto histórico que, de alguma forma, denunciam: o horror em suas mais diversas manifestações. Existe certamente como elemento a ser analisado como importante - e que aparece em diversas obras que comentam o *Coração das trevas* de Conrad - aquilo que teria pronunciado, afinal, o personagem Kurtz, a propósito da selvageria que teria suscitado, sob seu comando, na exploração do Congo: “o horror, o horror.” Mas, Baricco admira em Conrad, além da complexa genialidade do ficcionista, na eleição de seus temas, mais que tudo, os modos como ele os trata inventivamente, ou seja, o que o autor turinês enaltece na obra do escritor polonês é, sobretudo, a configuração, em Conrad, das formas do narrar.

Quem narra as agruras cometidas na entranha da selva africana é o confuso marinheiro Marlow, cujo modo de narrar volta-se à oralidade característica do marinheiro contador de histórias, tão inspiradora a nosso autor.⁷³ Além do que, é o próprio Marlow quem nos conta a respeito de homens que têm “seguido o mar”, o seguinte:

O fluxo da maré corre para cá e para lá num trabalho incessante, repleto de memórias de homens e navios que conduziu ao lar ou a batalhas no mar [...] Conheceu os navios e os homens. Partiram de

⁷² A propósito da importância de *Coração das trevas* como tradução impecável dos horrores do imperialismo ver ensaio de Walnice Nogueira Galvão: *Para não esquecer o rei Leopoldo* em Trópico, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2854,2.shl>, publicado em 16/04/2007. Também muito importante para análise das atrocidades cometidas contra os africanos nesse período parece ser a obra *O fantasma do rei Leopoldo. Uma história de voracidade, terror e heroísmo da África colonial* de Adam Hochschild, em que há, inclusive todo um capítulo dedicado à obra de Conrad.

⁷³ A propósito, vale conferir a explícita referência a histórias de marinheiro, que se contam ao final do romance *Oceano Mar* (1997, p. 217). Além disso, sobre essa Poética da Oralidade, gostaria de remeter ao 8º capítulo deste nosso estudo.

Deptford, de Greenwich, de Erith – os aventureiros e os colonos; navios de reis e navios de homens de negócios; capitães, almirantes, os tenebrosos “atravessadores” do comércio com o Oriente, e os “generais” comissionados das frotas das Índias Orientais. Em busca de ouro ou fama, todos partiram por aquele rio, segurando a espada e frequentemente a tocha, mensageiros dos poderosos, levando uma centelha do fogo sagrado. Que grandezas não navegaram suas correntezas até o mistério de uma terra desconhecida!... Os sonhos dos homens, semente de nações, germe de impérios. (CONRAD, 2006, p.7-8)

Ora, também em *Oceano Mar*, conforme analisamos anteriormente, teremos os três tipos de homens que, de certa forma, vivem “seguindo o mar”: os que dele só se aproximam, os que nele mergulham e os que dele retornam vivos.

Ao largo das interpretações psicológicas que poderiam aproximar as duas narrativas, gostaríamos de enunciar, especialmente, as que tocam, por exemplo, a metáfora do rio que leva e transporta aos portos das trevas, a esse coração entranhado, impenetrável e obscuro da selva que, guardando as devidas proporções, se assemelharia à metáfora dos navios que levam os homens ao desconhecido e profundo ventre do oceano. Nesse sentido, a aproximação que a obra Baricco estabelece com a de Conrad, quanto às histórias desses homens do mar, poderia ser assim delineado:

As histórias dos homens do mar têm uma simplicidade direta, cujo significado cabe inteiramente na casca de uma noz partida. No entanto, Marlow não era um marinheiro típico (excetuando sua propensão a contar histórias), e, para ele, o significado de um episódio não estava dentro como um cerne, mas fora, envolvendo a narrativa que o descobriu apenas como um fulgor iluminando a neblina, na semelhança de um desses nevoentos halos que às vezes se tornam visíveis pela iluminação espectral do luar. (CONRAD, 2006, p.9)

O que o narrador nos faz perceber é que, para além do significado do episódio em si, Marlow se qualifica como aquele que valoriza o modo de contá-lo. Eis a revelação esperada: a chave de tudo não está apenas no cerne, na enunciação, mas sim nesse “fulgor iluminando a neblina”, no envólucro que encobre o que a casca de noz guarda, em resumo, na forma que dá vida à matéria narrativa.

É o que pensa e realiza Baricco, também, em sua ficção, investindo na pluralidade das formas do narrar.

Há que se narrar o horror, há que lembrá-lo, por meio do resgate das vozes que tiveram que emudecer, diante do que viram, quando da destruição de paraísos perdidos, das mais diversas formas de holocaustos, da explosão das bombas atômicas, da dizimação e genocídio de populações inteiras, da amputação das mãos e cabeças, inclusive de crianças, que não conseguiam se submeter ao atroz comando do “civilizado”. Há que se narrar o horror que se instaura quando o homem passa a ser o lobo do próprio homem, capaz de chegar a requintes de crueldade, na loucura de rituais de carnificina e cruel desumanização.

Conrad, tocando o “coração das trevas”, Baricco, fazendo-nos mergulhar no “ventre do mar”. Entre eles, a aproximá-los, o horror e o mar de histórias de homens que jamais se cansam de narrar: “pois não existe mistério para um homem do mar, a não ser o próprio mar, que é senhor de sua existência e inescrutável como o Destino.” (CONRAD, 2006, p.9)⁷⁴. É o que, também, afinal descobrirá, atônito, Savigny de *Oceano Mar*:

Agora olho e compreendo: o mar era tudo. Foi, desde o primeiro momento, tudo. Vejo-o dançando a meu redor, magnificante numa luz gélida, maravilhoso mosntro infinito. O mar estava nas mãos que matavam, nos mortos que morriam, estava na sede e na fome, estava na agonia, na baixeza e na loucura, ele era o ódio e o desespero, era a piedade e a renúncia, ele é este sangue e esta carne, ele é este horror e este esplendor. Não há jangada, não há homens, não há palavras, sentimentos, gestos, nada. Não há culpados e inocentes, condenados e salvos. Há somente o mar. Cada coisa tornou-se mar. Nós abandonados pela terra tornamo-nos o ventre do mar, e o ventre do mar somos nós, e em nós respira e vive. (BARICCO, 1997, p.108)

Não é, também, casual o nome dado à estalagem que abriga os personagens em *Oceano Mar: Almay*. É evidente essa homenagem a Conrad, que lançou seu primeiro

⁷⁴ Interessante ver como Savigny se refere ao oceano mar como a um ente superior em *Oceano Mar*, às p. 108-109 (tal como o narrador em Conrad que, nesse trecho, o traduz como “senhor da existência”).

romance “*A loucura do Almayer*”, tardiamente, aos trinta e oito anos, momento em que deixava a vida no mar.

Para além do enredo do romance, que trata do fracasso pessoal do mercador holandês Almayer fixado na Malásia, refletindo “o colapso paulatino de uma visão purificada do processo colonial, o esvaziamento da imagem dos europeus portadores da civilização confrontados com atraso indolente à espera de ser redimido” (ANDRADE, 2000, p.2), há uma série de magníficas descrições impressionistas do mar, nas mais variadas situações.⁷⁵

Ainda sobre o referido romance de Conrad, Carlos Haag aponta para o fato de que *A Loucura do Almayer*, além de poder ser resumido como uma história simples de confianças traídas e de insanidade, com descrições fascinantes, contém, acima de tudo a intensidade primordial (que se encontra nas formas narrativas do escritor - mestre polonês), capaz de gerar o conflito entre a vontade poderosa do holandês, cujos sonhos de riqueza se esvaneceram (e que quer recuperar a civilização perdida europeia) e a tenacidade da filha Nina, o seu único tesouro que, por fim, acabará perdendo, assim como a ilusão da amizade de Dain Marula:

Pouco antes da loucura de Almayer, o personagem reconhece a vitória da barbárie: a perda do poder sobre a filha e a confiança quebrada do amigo. A Europa, decadente, apodrece em meio à desolação de Bornéio, devorada como um antigo templo pela vegetação selvagem. (HAAG In: CONRAD, 1999, p.8)

O horror (e também a loucura), em Conrad, tangenciam as imbricadas questões entre civilização e barbárie, resultando, de certa maneira, desse confronto.

Em Baricco, como procuramos fazer ver, o horror é, sobretudo, matéria ficcional, voltada às lides do narrar. Narrar o horror (e mais do que isso, os modos pelos quais ele é narrado) é o que importa ao autor turinês, procedimento também recorrente no capítulo *Memorial de Caporetto* do romance *Esta história*, que buscamos analisar no 4º capítulo deste estudo.

⁷⁵ Sobre o romance *A loucura do Almayer* ver interessante ensaio de Bernardo Carvalho: *A condenação do amor*, publicado em 06/11/1999, na Folha de S. Paulo.

Autor atilado com seu tempo, Baricco dialoga aberta e explicitamente com Joseph Conrad. Seu *Oceano Mar* trata, em última instância, das questões existencialistas e metafísicas dos que se aventuram por essas águas profundas, sem saber, ao certo, se delas poderão voltar...

8. A poética da oralidade: o narrador performático

Em um ensaio intitulado *Profondità di superficie*⁷⁶, o eminente historiador da literatura, crítico literário, jornalista e professor de Literatura Italiana na “Università La Sapienza” de Roma, Giulio Ferroni acusa Baricco, basicamente, de criar um tipo de literatura cuja característica principal seria a de baratear o que precisaria ser tratado com seriedade. Com efeito, num primeiro momento, tratando especificamente de *I barbari – saggio sulla mutazione*, o crítico aponta como problemático o fato de aparecerem “lado a lado”, nesse último livro de ensaios do autor turinês: “Walter Benjamin e Mickey Mouse, Parsifal e Cannavaro, l’Annunziata di Antonello e Madonna rock, Cagliostro e Togliatti, Schumpeter e Schumacher, Lucia Mondella e Isabella Santacroce...”. Além disso, denuncia que:

... l’estetismo baricchiano si svolge su di una superficie neutra, scorrevole e translucida; produce gesti spesso scarnificati, carezze leggere e fuggevoli [...] Questa ritmicità (il famoso “ritmo” della nuova lingua del mondo, che del resto l’autore è pronto a esaltare anche nei libri altrui che invita ad acquistare) fa da sostegno a tutta una serie di incastri combinatori [...] (FERRONI In FERRONI; ONOFRI ; LA PORTA; BERARDINELLI, 2006, p.20)

... o estetismo bariquiano se desenvolve sobre uma superfície neutra, fluida e translúcida; produz gestos que se reduzem, com frequência, ao essencial, toques ligeiros e fugidios [...] Esta cadência rítmica (o famoso “ritmo” da nova língua do mundo, que, de resto, o autor está sempre pronto a exaltar, também nos livros de outros, que ele convida a adquirir) serve como apoio a toda uma série de encaixes combinatórios [...] (FERRONI op.cit., trad. nossa)

⁷⁶ Este ensaio faz parte da obra *Sul banco dei cattivi: a proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda* e é o primeiro de uma série de textos, escritos conjuntamente por Giulio Ferroni, Massimo Onofri, Filippo La Porta e Alfonso Berardinelli, publicados em 2006, em Roma por Donzelli Editore.

O que parece, em síntese, incomodar Ferroni, seria então, o que ele denomina de “profundidade de superfície” – em seu entendimento, presente em toda a obra de Baricco – verificável, sobretudo, na facilidade com que alia “alta cultura” e “baixa cultura”, além de uma certa “gestualidade”, em que o que se percebe é um nítido “vazio da experiência”. (FERRONI, op.cit., p.31)

Um dos aspectos cruciais da tese sustentada pelo renomado professor, por exemplo, refere-se ao que ele considera um apelo insistente de nosso autor à estruturação de narrativas que privilegiam histórias, que se abrem em outras, numa profusão (que parece incomodar, profundamente, o crítico):

Tutta l’opera di Baricco è percorsa dall’autocontemplarsi delle “storie”; il senso della vita e della scrittura vi si affida insistentemente (e stucchevolmente) al fatto che si diano “storie” che guardano se stesse, storie da raccontare. Bella cosa è certo sentirsi raccontare “storie”, ma fastidiosa davvero (e diffusissimo ahimé non solo in Baricco, ma in molti scrittori odierni più o meno giovani) è l’identificazione dell’esistenza con le storie stesse, l’insistenza sulla necessita di raccontare “storie”, tanto più che infinite sono le storie, storiette, storiacce, che la comunicazione attuale ci propina da tutte le parti. Quante storie insomma! Fino al punto di intitolare un romanzo, dimostrativamente, indicativamente, *Questa storia*, con un titolo che si pone come un richiamo pubblicitario ridotto all’essenza, alla pura struttura, al suo guscio vuoto.

Di *Questa storia*, dedicato a un personaggio che vota la propria vita alla costruzione di una pista automobilistica “tutta per sé”..., si trova un indiretto annuncio in *Seta*, quando si parla, anche se solo *en passant*, di “uno che si era fatto costruire una ferrovia tutta per lui” [...] Follia ferroviaria, volontà di potenza proiettata sullo spazio fisico, aggressione maniacale ai limiti stessi dell’ambiente terrestre [...] (FERRONI In FERRONI; ONOFRI; LA PORTA; BERARDINELLI, 2006, p.25)

Toda a obra de Baricco é impregnada por uma autocontemplação de histórias; o significado da vida e da escrita confiam insistentemente (e de modo cansativo) nisso: no fato de que se contem “histórias”, que se voltem a si mesmas, histórias a ser contadas. É claro que é bom ouvir “histórias”, mas realmente cansativa (e isso, infelizmente, está muitíssimo difundido entre muitos escritores contemporâneos, mais ou menos jovens e não apenas em Baricco) é a identificação da existências com as próprias histórias, a insistência na necessidade de contar “histórias”, tanto mais porque são infinitas as histórias, historinhas, historionas, que a comunicação atual nos impõe, vindas de toda parte. Quantas histórias, afinal, a ponto de se escolher como título de um romance, demonstrativamente, indicativamente, *Esta história*;

um título de apelo publicitário, reduzido ao essencial, à pura estrutura, à sua casca vazia.

A respeito de *Esta história*, dedicado a um personagem que devota a própria vida à construção de uma pista automobilística “toda para si”..., encontramos já – em relação ao mesmo tema - um prenúncio indireto em *Seda*, quando se fala, ainda que apenas “de passagem”, de “alguém que tinha feito construir uma ferrovia toda para si” [...] Loucura ferroviária, vontade de potência projetada no espaço físico, agressão maníaca aos próprios limites do ambiente terrestre.[...] (FERRONI op.cit., trad. nossa)

Dois anos antes desse ataque de Ferroni à obra de Baricco, um outro famoso escritor romano crítico literário e teatral Franco Cordelli, em artigo do *Corriere della Sera* (de 06 de outubro de 2004), intitulado *Il demagogo Baricco dà del tu a Omero*, também apontava como problemático esse “à vontade” com que o autor de *Novecento* acabaria por didatizar (para não dizer – baratear) a leitura dos clássicos, diante da jovem platéia que o assistia, quando, entre suas inúmeras apresentações, dava prosseguimento à uma releitura dramática da *Iliada*:

Nel lavoro di Baricco diventa centrale il pubblico, esso è continuamente chiamato in causa, continuamente sollecitato. Lo stile di Baricco scaturisce da un’antica alchimia: l’umiltà maschera la faccia tosta, la sfrontatezza smaschera la condiscendenza. Egli dà del tu a tutti: a Omero e al suo pubblico; la seconda persona, singolare o plurale, nel suo discorso è sovrana. Questo stile demagogico è lo stile del nostro tempo. Esso si modella, con docilità, sull’enorme pubblico che in silenzio assorbe un racconto interminabile e che, come il narratore ha auspicato, regredisce all’infanzia. La platea di Baricco non deve neppure porsi in posizione: regredire è il proprio del pubblico di massa. Il perspicace intrattenitore tratta materiali, come lui definisce, alti: “L’Iliade ha un tono alto, eh; quindi bisogna usare un italiano un poco più accessibile, ma insomma”. (CORDELLI, 2004, p.40)

No trabalho de Baricco, o público passa a ser central. Este é continuamente chamado, solicitado. O estilo de Baricco deriva de uma antiga alquimia: a humildade mascara a cara de pau, o descaramento desmascara a condescendência. Ele trata todos informalmente: Homero e o seu público; a terceira pessoa singular ou plural, em seu discurso, é soberana. Este estilo demagógico é o estilo do nosso tempo. Ele se modela, com docilidade, ao enorme público que, em silêncio, absorve um conto interminável e que, como o narrador

almejou, regride à infância. A plateia de Baricco não deve, nem mesmo, tomar uma posição: regredir é típico do público de massa. O perspicaz entendedor trata de temas – como ele define – “altos”:

“A *Ilíada* tem um tom elevado; por isso é necessário usar um italiano um pouco mais acessível...” (CORDELLI, op. cit., trad. nossa)

Diante de tão assertivos e peremptórios comentários, gostaríamos de tecer algumas reflexões, a fim de elucidar o que nos parece, em boa medida, ser decorrência de uma leitura inadequada, já que distorcida, descontextualizada e pouco atualizada da obra e da postura intelectual de Alessandro Baricco.

Antes de mais nada, como bem apontam os mencionados críticos, há, evidentemente, por parte de nosso autor, uma preocupação em trazer à cena (seja em seus romances, como, de modo específico, em seu último livro de ensaios) um dos temas mais polêmicos e presentes, nos debates que se verificam sobre a Pós-Modernidade, qual seja o da relação entre “cultura de massas e grande arte”. No intuito de melhor situar a questão, vale a pena lembrar um interessante excerto, extraído de *Memórias do modernismo*, obra de um dos mais importantes filósofos da contemporaneidade, Andreas Huyssen:

... o que acho mais importante no pós-modernismo contemporâneo é que ele opera num campo de *tensão* entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros: um campo de tensão que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, abstração versus representação, vanguarda versus kitsch. Parte da mudança que tenho tentado descrever reside no fato de que estas dicotomias, básicas para as análises clássicas do modernismo tenham caído por terra”. (HUYSEN, 1997, p.12)

O que aqui se está afirmando é que, no fundo, ainda há um peso excessivo que a tradição da modernidade, com todo o sentido de inovação e ruptura que comporta, estaria deixando cair sobre os ombros da produção artística contemporânea. Melhor dizendo, quando proliferam afirmações apocalípticas de todo gênero, ao redor da idéia de morte da arte, morte da história, final de utopias, esvaziamento de sentido e da

verdadeira essência emancipatória das manifestações artísticas destes tempos confusos, talvez seja preciso compreender que há problemas em enaltecer a grandeza dos clássicos do modernismo (ou das referências canônicas de todos os tempos) como *única* medida, “modelo insuperável evocado para sufocar a produção artística contemporânea”. (HUYSEN, op.cit., p.56)

O que, de certa forma, aparece, tanto no tom acusatório de Ferroni, quanto no de Cordelli, em relação à postura de Baricco, ao tentar amenizar a distância entre o que se considera “clássico”, “canônico” ou “erudito” em literatura e o que seria entendido como “baixa cultura” (ou, ainda, no que se refere ao fato de que ele tentaria “traduzir” o que é quase inacessível, tornando-o mais acessível ao grande público) parece deitar raízes nesse tipo de resistência. Esta é já considerada um tanto quanto ultrapassada, herança das reminiscências do projeto de arte concebido na modernidade, que não consegue perceber o alto grau de potencialidade crítica que, também se reflete, em boa parte das manifestações artísticas contemporâneas, que precisariam ser analisadas por meio de um viés complexo, em que as relações entre tradição e inovação, não estivessem em pólos antagônicos, mas que pudessem ser compreendidas, a partir do campo de tensão, em que se colocam, nestes tempos “hipermodernos”⁷⁷ (nos termos de Gilles Lipovetsky e Sebastien Charles).

Alessandro Scarsella, crítico e teórico da literatura, tradutor e professor das Universidades de Trento, Ferrara e Feltre, além de redator da “Rivista di Ermeneutica Letteraria”, em arguta análise sobre os procedimentos narrativos usados por Baricco, bem observa a insistência com que ele busca criar meios que aproximem –

⁷⁷ Para devido aprofundamento, sugerimos a leitura de *Os tempos hipermodernos*, em especial o capítulo “Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna”, em que o autor salienta o fato de que, logo que começou a surgir (a partir do final dos anos 70), o neologismo “pós-moderno” teria tido o mérito de enfatizar uma mudança de direção, uma reorganização em profundidade do modo de funcionamento social e cultural das sociedades democráticas avançadas. As características mais evidentes do período seriam, então, “a rápida expansão do consumo e da comunicação de massa; o enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; um surto de individualização; a consagração do hedonismo e do psicologismo; a perda da fé no futuro revolucionário; o descontentamento com as paixões políticas e as militâncias”. Diante disso tudo, segundo o autor, era preciso dar um nome “à enorme transformação que se desenrolava no palco das sociedades abastadas, livres do peso das grandes utopias futuristas da primeira modernidade.” Mas, ele ainda prossegue, asseverando que, se a primeira modernidade se constituiu sob bases ideológico-políticas, a que foi se confirmando até nossos dias é a que se sustenta aquém do político, pela via da tecnologia, da mídia, da economia, do urbanismo, do consumo, das patologias individuais, fazendo-nos ter a sensação de que “saímos já da era do *pós* para a era do *hyper*”. (LIPOVETSKY & CHARLES. *Os tempos hipermodernos*, São Paulo: Barcarolla, 2004, 1ªed.)

especialmente - os jovens leitores do literário, que, cada vez mais, sistematicamente, têm se afastado do mesmo⁷⁸. Este seria um dos motivos, por exemplo, que levam o autor a perseguir um refinado manuseio das práticas, que tocam, muito de perto, o universo da oralidade. A poética da oralidade, que permeia toda a obra do autor, não pode ser considerada unicamente como um retorno à pré-história comunitária da literatura, em contraposição à solidão da leitura individual e a um certo comportamento bibliófilo que, tantas vezes, manifesta-se enrijecido nas torres de marfim acadêmicas do – assim chamado – saber culto e erudito. Mais do que isso, enquanto marca constante na trajetória do autor, ela é coerente com o fato de que, para Baricco, a literatura é, antes de mais nada, uma experiência psicossomática, fundada (conforme suas próprias palavras indicam) “na emoção, na descoberta, na maravilha”, entendidas como produtoras de efeitos negados (às vezes de modo rigoroso e ultrapassado) por parte daqueles que a concebem apenas por meio de uma “compreensão acadêmica, escolástica, inteligente”. (BARICCO apud SCARSELLA, 2003, p.28)

Nesse sentido, cumpre observar o que ele revela, em um trecho bastante elucidativo de *Balene e sogni*:

E a me è sempre piaciuto questa sorta di misterioso legame con civiltà più povere della nostra, e anche più rudimentali, che era poi usare lo spazio del buio – nel quale si potevano fare molte cose – dedicandolo a un gesto riposato, anche divertito, che non era il gesto del lavoro, duro, ma era un gesto più “in levare”: rammendare il vestito, rifare il filo alla lama della falce, riparare il pezzo del tuo aratro, e questo spesso suonando o cantando o, semplicemente, con una narrazione, che qualcuno svolgeva quando non c’era la televisione. (BARICCO, 2003, p.12)

Sempre me agradou essa espécie de misterioso vínculo com civilizações mais pobres do que a nossa e mais rudimentais, o que significava também usar o espaço do escuro – no qual se podiam fazer muitas coisas – dedicando-o a um gesto repousado e também divertido, que não era o gesto do trabalho, mas um gesto mais leve: remendar roupas, afiar a lâmina da foice, consertar uma peça do arado e isso, frequentemente, tocando ou cantando ou, de modo simples, por

⁷⁸ Em *Como um romance*, o escritor francês Daniel Pennac trata, de modo bastante interessante, a questão desse afastamento sistemático da leitura por parte dos jovens, na sociedade contemporânea e propõe formas de compreensão do fenômeno, além de medidas práticas, a fim de buscar combatê-lo.

meio de uma narração, de uma história que alguém se punha a contar, quando não havia a televisão. (BARICCO, op.cit., trad. nossa)

Aqui, talvez, resida um dos traços mais importantes para a compreensão do projeto literário de Baricco: o fato de que o que o fascina, nas múltiplas histórias que se contam, buscando recuperar o calor do fogo ancestral, ao redor do qual indivíduos comungam vida, além da experiência da gratuidade do narrar, é, exatamente, o gesto, conforme o que ele revela, quando explica o que o motivou a levar a cabo o seu projeto *Totem*⁷⁹:

C'era questa specie di fase di riposo ma vigile, non stordita, c'era sapienza nel gesto della mano che accompagnava il canto, che faceva la riparazione... Questo è il senso di una comunità che si forma, e mi è sempre parso molto vicino a ciò che facevamo. Il teatro è quello, no? È il buio. Il gesto... (BARICCO, op.cit., p.12)

Havia essa espécie de repouso, mas vigilante, não atordoado. Havia essa sabedoria no gesto da mão que acompanhava o canto, enquanto reparava coisas... Este é o significado de uma comunidade que se forma, e sempre me soou muito próximo àquilo que nós fazíamos. Aquilo é teatro, não? É a escuridão. O gesto... (BARICCO, op.cit., trad.nossa)

O crítico Franco Cordelli (já mencionado anteriormente), com efeito, ainda que acusando o traço um tanto demagógico que percebe no modo como Baricco “dà del tu a Omero” (o que, para nós, como já explicamos, parece ser fruto de uma leitura distorcida daquilo que, em essência, pretende nosso autor), admite notar-lhe, também, uma certa

⁷⁹ O livro *Balene e sogni: leggere e ascoltare. L'esperienza di Totem*, lançado em 2003, em Turim pela Einaudi, é uma antologia de ensaios, escritos por Alessandro Baricco, Roberto Tarasco e Gabriele Vacis que conta, detalhadamente, o que significou o projeto *Totem*. Os três artistas, juntos, levaram às praças, aos palcos de teatros italianos (ora muito pequenos de cidadezinhas diversas, ora em outros de centros maiores), a leitura de trechos extraídos de obras literárias, numa performance (que visava recuperar “o coração daquela experiência, que é o maravilhamento”), em que música, literatura, poesia, deviam “permanecer e durar”. Estes termos são, literalmente, retomados da obra *Cidades invisíveis* de Italo Calvino, como aquelas que inspiraram a criação de *Totem*. Segundo o que nos conta Baricco, a idéia básica era, com efeito, a de descobrir modos de não sucumbir ao inferno cotidiano, em que estamos imersos (nos termos com que Marco Polo se dirige a Kublai Kan – no citado romance de Italo Calvino), fazendo-os *durar*. Muito do conceito de *performance* a que nos referimos, no presente capítulo, pode ser enriquecido, especialmente, com a leitura do primeiro ensaio desse livro, escrito por Baricco, intitulado: “*Ciò che non è inferno*” (BARICCO, op.cit., p. 5-11).

exacerbação do gestual: “narratore gestuale” – tanto no que se refere à sua produção ficcional, como nos modos como conduz suas apresentações públicas⁸⁰.

Ora, buscando reinventar o narrador, em tempos pós-modernos (assumindo, de modo deliberado, o gestual), Baricco está investindo, na realidade, no conceito de literatura enquanto *performance*.

Nesse sentido, vale lembrar o que ensina, em brilhante estudo, o medievalista, poeta, romancista, estudioso das poéticas da voz, Paul Zumthor, ao perceber que, em tempos contemporâneos, assistimos a uma nítida “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita.” (ZUMTHOR, 2007, p.15) Discorrendo sobre o tema, o eminente estudioso acaba por concluir que a idéia de *performance* deveria ser amplamente estendida, para que se possa compreender, de modo adequado, as manifestações artísticas contemporâneas. Coerentemente com o que postula Baricco, afirma: “O uso e a idéia de *performance* tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, op.cit.,p.18)

Ao longo deste nosso estudo, procuramos demonstrar – entre outros traços constitutivos da obra de Alessandro Baricco – o quanto todo o seu fazer literário remete, insistentemente, às marcações, rubricas, típicas do texto teatral. O monólogo *Novecento*, por exemplo, concebido originariamente para ser encenado no palco, inclusive, resultou na bela representação do ator Eugenio Allegri, em 1994. Scarsella observa, porém, que *Novecento* se impõe como forma sui-generis, “a metà strada tra narrazione e drammaturgia”, ao passo que, tanto em *Castelli di rabbia* como em *Oceano mar*, Baricco teria lançado mão, particularmente, das marcações teatrais como função narratológica, designada a modular a evolução do entrecho ficcional. É o que, a título ilustrativo, encontramos nos seguintes trechos de *Oceano mar*:

⁸⁰ São palavras de Cordelli: “Alessandro Baricco [...] cammina e muove le mani. Quella mimica è cruciale. Per un attimo torno indietro, al tempo in cui non mi era simpatico, al tempo dei suoi gesticolanti romanzi [...] La sua camminata nazional-popolare elabora di fatto un teatro contemporaneo [...] Rendendola polifonica, Baricco enfatizza una linea di tendenza dei nostri anni, quella della narrazione...”

Noite. Estalagem Almayer. Quarto do primeiro andar, final do corredor. Escritório, lâmpada de petróleo, silêncio. Um roupão cinza com Bartleboom dentro. Dois chinelos cinza com os seus pés dentro. Folha branca no escritório, pena e tinteiro. Escreve, Bartleboom. Escreve. (BARICCO, 1997, p.23)

Ou ainda, nesta passagem em que, numa perspectiva metaliterária, carregada de ironia, o narrador, minuciosamente (como se seguisse um texto de dramaturgia), descreve a cena e concede espaço ao diálogo entre os dois personagens:

Soprava, como sempre, vento do norte. Os dois sapatos de mulher atravessaram o que fora o laboratório de Bartleboom e se afastaram alguns passos. Depois pararam. A mulher virou-se.

- Vai tomar um chá comigo, não é, à tarde?

Certas coisas, Bartleboom, só as vira no teatro. E no teatro sempre respondiam:

- Com prazer.

- Uma enciclopédia dos limites?

- Sim... O título por extenso seria *Enciclopédia dos limites verificáveis na natureza com um suplemento dedicado aos limites das faculdades humanas*.

- E o senhor está escrevendo isso...

- Sim.

- Sozinho.

- Sim.

- Leite?

Tomava-o sempre com limão, Bartleboom, seu chá.

- Sim, obrigado... leite.

Uma nuvem.

Açúcar.

Colherinha.

Colherinha rodopiando na xícara.

Colherinha parando.

Colherinha no pratinho.

Ann Deveria, sentada, à sua frente, ouvindo. (BARICCO, op.cit., p.36)

Os modos do narrar, assim, quase como se estivessem a configurar, detalhadamente, o cenário onde se desenrola o episódio, numa perspectiva teatral, atualizam a narrativa, presentificam-na, a fim de que esta possa flagrar o momento, no exato instante em que ele *acontece*.⁸¹ Talvez, aí, nesse exemplo, resida, em boa medida, algo do que é possível perceber na narrativa performática, levada a efeito no projeto literário do autor.

Importa notar o quanto a experiência vivida por Baricco, por ocasião das “performances” de *Totem*⁸², reflete em boa medida o que ele mesmo denomina: “il cuore di quell’esperienza, che è la meraviglia” (“o coração – a essência - daquela experiência, que é a maravilha”), intimamente ligada ao “fazer acontecer” uma página literária, um poema. Nesse sentido, por exemplo, para ele, ler um trecho da *Odisséia* significa recuperar “o sentido daquela experiência”, o que seria, na verdade, equivalente ao “gesto calviniano de *chinarsi*.” (BARICCO, A. In: BARICCO, A., TARASCO, R., VACIS, G., 2003, p.10)

Indo além, afirma:

Scelgo una pagina di Faulkner. E mi chino, mi chino anche fisicamente, e tutti questi seicento o duemila che sono con me nel teatro si chinano su quella pagina, anch’essi. Questo è, come diceva Calvino, riconoscere ciò che non è inferno, e dargli spazio e tempo, perché possa accadere. [...] A un certo punto ci siam messi a fare Rilke, dalle *Duinesi*, l’*Ottava elegia*... Ci mettevamo quarantacinque minuti, neanche a leggerla tutta: saltavamo un pochino, quarantacinque minuti passavano soltanto a *farla accadere*, che poi voleva dire leggerla e anche porsi delle domande, che cosa vuol dire questa espressione “*L’aperto*” per esempio, chissà perché sta

⁸¹ Não parece ser de outra natureza o tipo de procedimento que se volta a captar as repetições, ruídos, interrupções do discurso das múltiplas vozes narrativas, levado a cabo em *Castelli di rabbia*, conforme verificamos no 3º capítulo do presente estudo e também no 3º capítulo de minha dissertação de mestrado.

⁸² *Totem* é o projeto a que já fizemos referência, na nota 4 deste estudo.

qui...(BARICCO, In: BARICCO, TARASCO, VACIS, op.cit., p.10-11)

Escolho uma página de Faulkner. E me inclino, inclino-me também fisicamente, e todos estes seiscientos ou dois mil, que estão comigo no teatro, se inclinam, eles também. Isso é, como dizia Calvino, reconhecer aquilo que não é inferno, e dar-lhe espaço e tempo, a fim de que possa acontecer [...] A um certo ponto, começamos a fazer o mesmo com Rilke, o das *Duinas*, a *Oitava elegia*... Demorávamos quarenta e cinco minutos, sem, nem mesmo lê-la inteira: pulávamos um pouquinho, quarenta e cinco minutos se passavam apenas para *fazê-la acontecer*, o que significava lê-la e também fazer questionamentos, como por exemplo “o que quer dizer esta expressão “o aberto”, por que estará aqui?” (BARICCO, op.cit., trad.nossa)

Voltando a Paul Zumthor, vale a pena compreender, de modo mais preciso, quais são, afinal, as características principais de uma arte de narrar que se defina, sobretudo, como *performática*. Para se aproximar de tão complexo conceito, o autor suíço nos remete a um interessante episódio de sua infância, em Paris, no começo dos anos 1930, em que ele fazia seus “estudos secundários”:

Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a estação do Norte.

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de

analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala, a propósito de contos, de *Zielform*: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra [...]

Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que me restou daquele prazer que então eu senti, ao longo dos anos, naquilo que chamamos “literatura”. (ZUMTHOR, 2007, p.28-29)

O que acabamos de perceber, no depoimento dado pelo renomado estudioso, é que esse lugar central que ele confere à ideia de *performance* (que é também um conceito fundamental para os estudiosos da oralidade) parece ser do mesmo teor do que sustenta muito do que busca realizar Alessandro Baricco, enquanto narrador gestual, homem inserido na mídia e que atua, por meio de projetos voltados à leitura dramática (tanto desenvolvida em *Totem*, quanto em seus programas televisivos ou nas apresentações-aula, que profere em diversos teatros e ainda no que se evidencia nas propostas de cursos que promove em sua escola de narradores, *Holden*).

Assim é que Baricco precisa ser compreendido: acima de tudo como figura *performática*, que se volta à iniciativa de *atualizar* – em sua ficção, em praça pública, no teatro, na televisão, na escola e na Internet⁸³ – o literário, retirando-lhe, de certa forma, a aura sombria que faz com que permaneça longe do alcance das mãos, dos olhos e do sentir, descobrindo, a cada nova leitura/teatralização, meios de aproximar o leitor do universo mágico: livro.

É, também, sob esse foco de análise que sua obra ficcional e ensaística deve ser analisada. Os procedimentos narrativos de que lança mão, em seus romances, sejam os de exageros de histórias que se abrem a outras, ininterruptamente, num fluxo contínuo de contar/recontar, em que múltiplas vozes remetem a diversos pontos de vista, num processo de intensa relativização de verdades; seja quando se volta a registrar, reiterativamente, certos refrões, que, muitas vezes, lembram ruídos, enfatizando o traço

⁸³ As lições de Baricco – sobretudo – as que deram origem aos textos que escreveu, em episódios, no jornal *La Repubblica* e que originaram seu último livro de ensaios “*I barbari: saggio sulla mutazione*” estão, em sua maior parte disponíveis na Internet. Aliás, a escola Holden de Baricco recebeu, vários intelectuais, escritores, artistas, num programa denominado “*Italian Sessions: per rifare l’Italia*”.

de espontaneidade das vozes que narram, naquele dado momento⁸⁴; seja pelo apelo insistente de marcações e rubricas teatrais, no conjunto de suas estratégias, vislumbramos, sempre, o escritor que acredita na literatura enquanto “emoção, encantamento, maravilha”, numa nítida tendência ao que Fernando Pessoa chamou de “erudição da sensibilidade”⁸⁵. Talvez assim possamos compreender que, alguns desses excessos, algumas das bizarras freqüentes em seus romances (por exemplo, a da mirabolante idéia de *Elizavetta* de mandar construir uma pista automobilística para, em seguida, desconstruí-la, no romance *Esta história*), alguns desses elementos, que parecem supérfluos e aleatórios são, na verdade, recursos de sua escrita performativa.

Sabemos que toda discussão, envolvendo o termo “pós- moderno” só se verifica em relação ao que caracterizou o “moderno”. Ora, o projeto de arte moderna, em síntese, encampou, de todas as formas, a ideia do novo, do que rompia com o passado, do que, causando o choque, o assombro e o estranhamento (vanguardas) poderia significar uma mudança no *modus percipiendi* do receptor, que, necessariamente, assim instigado e provocado, numa apoteótica exacerbação dos sentidos, numa verdadeira fruição estética, teria sua visão de mundo modificada. A arte, nesse sentido, cumpriria uma nobre missão: a de criar condições para o questionamento e a reflexão, agentes fundamentais de libertação, no crescente processo de condicionamentos de um maquiavélico aparelhamento ideológico que, tal como diria Adorno, “reifica” tudo e todos.⁸⁶

⁸⁴ Nesse sentido, interessante lembrar o que Paul Zumthor observa como característica de certos comportamentos verbais, afirmando que “certos comportamentos podem ser “interpretados”, outros podem ser contados; outros, ainda, mais raros, possuem uma qualidade adicional, a “reiterabilidade”: esses comportamentos são repetíveis indefinidamente, sem serem sentidos como redundantes. Esta repetitividade não é redundante, é a da performance.” (ZUMTHOR, P. 2007, p.32)

⁸⁵ É o semi-heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, quem traz à luz o termo “erudição da sensibilidade”, traduzida como verdadeira experiência, pois é aquela que “consiste em restringir o contato com a realidade e aumentar a análise desse contato. Assim, a sensibilidade se alarga e aprofunda, porque em nós está tudo; basta que procuremos e saibamos procurar”. (PESSOA, F. Livro do desassossego, São Paulo: Cia das Letras, 1999).

⁸⁶ A propósito das idéias de Adorno sobre Indústria cultural e Cultura de massas ver ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade*, São Paulo, Paz e Terra, 1993; ADORNO, T. & BENJAMIN, W. & HABERMAS, J. & HORKHEIMER, M. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.XVI e XVII e também ADORNO, T. In: Letche, J. *50 pensadores contemporâneos essenciais. Do estruturalismo à Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ltda, 2002, p.200.

No bojo desse conceito, reside, também, a noção de arte emancipatória que nutriu as teorias de J. Habermas, quando de sua famosa intervenção na discussão do termo “pós-moderno”. Com efeito, como legatário da herança do Iluminismo, em que apenas se o homem se valer de sua racionalidade poderá desvendar os mistérios da alma, o eminente filósofo alemão afirma que aceitar o prefixo “pós” diante de “moderno” seria soçobrar, cair no niilismo contemporâneo, já que a noção de emancipação estaria sendo totalmente refutada e posta de lado. Cumpre observar que Habermas não aceita o termo, pois assumi-lo implicaria, necessariamente, interromper o ciclo utópico do projeto moderno, numa atitude explicitamente anti-iluminista.

Daí porque o chamado “projeto moderno” esvaziado de seu potencial cognitivo e emancipatório (ainda nos termos propostos por Habermas) tenha levado inúmeros críticos a associarem o “fim das vanguardas” à “morte da arte”.⁸⁷

O próprio Huyssen esclarece que “Habermas tenta proteger o potencial emancipador da razão esclarecida, que para ele é o *sine qua non* da democracia política.... Todo projeto de uma teoria social crítica de Habermas gira em torno da modernidade esclarecida...” (HUYSEN, op.cit., p.51)

Não haveria como negar a grande contribuição de Habermas para a discussão da arte nestes tempos. Talvez, ela resida na complexidade com que colocou as questões: como o pós-modernismo se relaciona com o modernismo? Em que medida o pós-modernismo significou uma revolta contra a razão e o Iluminismo, e em que ponto tais revoltas tornam-se reacionárias?⁸⁸

⁸⁷ A propósito da questão “fim das vanguardas” associada inevitavelmente ao tema do “fim da arte”, o interessante estudo de FABBRINI, R.N. *O fim das vanguardas* In: Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras. Cadernos da Pós Graduação: Instituto de Artes/UNICAMP, ano 8- Volume 8- Nº 2- 2006, p.113-114-116, bem elucida que “à medida que as vanguardas foram se exaurindo, ou seja, perdendo o seu ímpeto transformador, elas foram – segundo F. Jameson, “se transformando em farsa”. Mas, “o fim das vanguardas não significou, contudo, como temia F. Jameson, a morte da arte e sequer o fim da própria arte moderna, uma vez que esta está presente, enquanto signo (ou linguagem artística) na arte do presente” [...] “Não se trata, assim do fim da arte moderna, mas da morte de seu ideário [...]

⁸⁸ Sobre a fundamental intervenção de J. Habermas na Pós – Modernidade, gostaríamos de remeter, novamente a Andreas Huyssen em *Memórias do modernismo*. Para maiores esclarecimentos, é preciso lembrar que embora tenha sido ele (J.Habermas), também, quem aproximou, de modo aprofundado, as noções de pós-modernidade à de neoconservadorismo, segundo Huyssen, é aí, precisamente, que residiria um de seus erros.

As concepções rígidas e inflexíveis da postura neoconservadora de um Hilton Kramer, por exemplo, em *Postmodern: art and culture in the 1980s* diferenciam-se, na base, da postura de Habermas, pois no

Se constataremos que houve um esvaziamento de perspectiva da arte como emancipatória, uma perda total do efeito de ruptura e choque, radicalizado nos manifestos prescritivos das vanguardas, se o que ocorre, hoje, é um exaurimento de forças das grandes obras da modernidade, num nítido processo de afasia, representado pelo que F. Jameson (na mesma obra, já mencionada na nota 11) define como pastiche (paródia lacunar) e esquizofrenia, já que a esterilidade criativa dá-se, em boa medida, pela falta prospectiva de um projeto teleológico de arte voltado ao futuro, uma vez que vigora o presente perpétuo, numa total desordem da linguagem, inevitavelmente, concluiremos que a arte contemporânea leva ao niilismo, uma vez que seu potencial crítico teria deixado de existir.

Em nosso entendimento, boa parte da crítica que se tem manifestado contra a literatura e a postura intelectual de Baricco (e também em relação a outros artistas contemporâneos, como se evidencia no subtítulo da obra *Sul banco dei cattivi* de Ferroni, Onofri, La Porta, Berardinelli “*A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*”) parece ecoar, de certa forma, a tendência habermasiana ou jamesoneana, que aponta, apocalipticamente, o fim de um conceito de arte, centrado, sobretudo, numa investida emancipatória.

O que nos parece de extrema relevância é fazer notar que, justamente por escolher, acima de tudo, universos alegóricos (escapando do aprisionamento do real⁸⁹) e

primeiro caso, há uma refutação total do pós-moderno, calcado apenas num apelo nostálgico à restauração do que seriam os chamados “padrões modernistas de qualidade”. Daí porque, hoje, o projeto pós-moderno não teria, de forma alguma, como se identificar com o projeto neoconservador.

A pergunta crucial que se nos apresenta, a partir do que assevera Huyssen, é a seguinte: essa volta nostálgica ao passado, grave acusação de alguns detratores do pós-modernismo, que veriam nesse traço, uma nítida postura neoconservadora, de evidente sinal de decadência da criatividade no capitalismo tardio, não poderia ser vista como uma insatisfação genuína e legítima com a modernidade? Melhor dizendo, a característica marcante da pós-modernidade de voltar, sistematicamente, ao passado significaria, de fato, apenas o que propõe, por exemplo, F. Jameson em *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*, ao elucidar a questão, afirmando que na Pós-Modernidade não há mais invenção alguma, já que todos os estilos foram inventados, o que traria como nefasta consequência um “encarceramento no passado?”⁸⁸

⁸⁹ Carlos Fuentes tratou dessa questão, de modo muito elucidativo, na obra *Geografia do romance*, ao refletir sobre o que denominou “prisão do realismo”. Com efeito, afirma o renomado autor mexicano que a exigência realista (principalmente nos anos 50-60) exigia que o romance fosse um reflexo fiel de uma suposta realidade. Mas, na verdade, o romance não mostra, nem demonstra o mundo. Ele acrescenta algo ao mundo. Daí porque: “[...] a prisão do realismo é que pelas suas grades só vemos o que já conhecemos. A liberdade da arte consiste, em contrapartida, em ensinar-nos o que não sabemos. O escritor e o artista não sabem: imaginam. A imaginação é o nome do conhecimento na literatura e na arte. Quem só acumula

buscando recuperar a voz dos que foram obrigados a emudecer⁹⁰, alargando a capacidade de compreensão para com as novas gerações (em particular, como demonstra, no ensaio: *I barbari: saggio sulla mutazione*) e investindo em diálogos intertextuais que, em síntese, correspondam às Poéticas da Renúncia, da Queda, dos Vencidos, de Reaprendizado do olhar, num amplo e coerente projeto ideológico de afastamento das certezas, Alessandro Baricco não abdica da noção de potencialidade crítica da arte, mas a desloca, atualizando-a em tempos pós-modernos.

Analogamente ao que postula Andreas Huyssen, ele não se conforma com as dicotomias exacerbadas em torno da discussão sobre a Pós-Modernidade, que tratando do problema, em termos de “ou isto ou aquilo”, acabam incorrendo no grave erro da redução de questões tão complexas. Daí porque o autor turinês, talvez, esteja em consonância com o que afirma o filósofo alemão quando reitera que, apenas quando o Pós-Modernismo for discutido como condição histórica e não como simples estilo, é que poderá ser salvo de seus defensores ou detratores. (HUYSEN, op.cit.)

De fato, o nó do problema, o dilema da arte numa era pós-moderna poderia ser sintetizado na necessidade de redefinir as possibilidades da crítica nestes tempos. O que ocorreu foi que a concepção evolucionista da arte - a de que há progresso em arte - entrou em crise, a partir da década de 70. É essa diferença da idéia de *evolução* para a de *deslocamento* que, aqui, nos interessa.

F. Jameson, em trabalho já citado anteriormente, também observa, analogamente, que muitos dos sintomas enumerados como característicos da Pós-Modernidade já se apresentavam na Modernidade. Mas, a diferença é a de que o que teria ocorrido seria um reposicionamento da arte, pois o que antes eram traços menores ou secundários da arte moderna, na contemporaneidade, passaram a ser centrais.

Ferreira Gullar, no interessante estudo *Argumentação contra a morte da arte*, (1993), desenvolve a tese de que a arte não evolui, muda. Constata, com efeito que o que morreu foi “a ideia de certa arte”, “a ideia de arte moderna”, o que, para alguns é

dados veristas jamais nos poderá mostrar, como Cervantes ou como Kafka, a realidade não-visível e porém tão real como a árvore, a máquina ou o corpo.” (FUENTES, C. *Geografia do romance*, Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.17-19)

⁹⁰ Ver a respeito: BENJAMIN, W. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Trad: Modesto Carone. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.57.

uma perda irreparável. (GULLAR, op.cit, p.101). Esse dado é fundamental como contrapartida à ideia prospectiva da História que nutria a Modernidade (cumpre, por exemplo, lembrar do Manifesto Futurista como um dos mais elucidativos dessa visão para o futuro).

Ora, o que, então, é necessário, a fim de minimizar as tais dicotomias a que se refere Huyssen é empreender essa espécie de guinada do olhar, percebendo a *tensão* entre a visão prospectiva da História para o futuro (eminentemente moderna), em *diálogo* com a visão historicista da Pós- Modernidade. Em outros termos, significaria sair de uma acepção diacrônica para uma perspectiva sincrônica, que não valoriza a hierarquia, mas assimila a heterogeneidade.

Se a noção de “progresso em arte” ruiu, é necessário passar a limpo a modernidade. E, no limite, passar a limpo a modernidade seria empreender uma sua verdadeira *releitura*.

Isto posto, gostaríamos que o projeto literário de Alessandro Baricco (tanto a nível ficcional, quanto ensaístico), longe de caber nos rótulos que lhe destinaram alguns críticos (como os que apontamos anteriormente), pudesse ser analisado com base na constatação de que a arte e, como tal, a literatura contemporânea já não podem ser avaliadas com as mesmas medidas, aplicadas em relação à arte produzida na modernidade (ou antes desta).

A propósito, a antologia de resenhas e ensaios, *Barnum: Cronache dal Grande Show* (1ª ed:maio/1995) e *Barnum 2: Altre cronache dal Grande show* (1ª ed:maio/1998)⁹¹, em que o autor se dedica aos mais variados temas, já dava sinais dessa sua acurada percepção de necessidade de mudança, tanto no processo criativo/criador da arte, quanto no de sua recepção crítica. É o que notamos, por exemplo, no ensaio em

⁹¹ Alessandro Scarsella observa a importância da obra ensaística *Barnum* de Baricco, porque nela já podemos assistir à uma precisão, quanto ao posicionamento de nosso autor, principalmente, no que concerne à teorização de sua experiência didática, empreendida junto à fundação da escola de narrativa Holden, em 1994, em Turim. Esses seus escritos, com efeito, passaram a ser publicados no jornal “La Repubblica”, quotidianamente, de 1995 a 1998, em um período que também inclui a publicação de *Seda* e o lançamento do filme *La leggenda del pianista sull’oceano* (1998) de Tornatore, baseado em *Novecentos*. Especificamente em *Barnum 2*, é possível perceber uma necessidade de intervenção, cada vez maior, de Baricco, em especial a sua adesão explícita à “teoria da complexidade”, por meio do esforço com que se empenhou para fazer a resenha e ajudar a divulgar o volume: *Complessità. Uomini e idee al confine tra ordine e caos*, di Morris Mitchell Waldrop (Torino, Instar Libri, 1995).

que se dedica a analisar *Natural born killers* (filme de Oliver Stone, de 1994). Eis o que revela o seguinte trecho:

Inventare le ferrovie, quase duecento anni fa, non cambiò di un metro la distanza tra Liverpool e Londra: ma stravolse l'idea stessa di distanza. I metri erano quelli di sempre, il cervello no. Nessun cervello degno di questo nome esce da *Natural Born killers* uguale a prima. Sarà ingenuo e sciocco; ma io, uscito di lì, ho pensato a quella cosa strana che è scrivere libri o, peggio ancora, scrivere teatro, e ho visto, nitida, l'immagine di uno in bicicletta che insegue un treno. [...] Certo, si può far finta di niente e continuare a scrivere belle storie in bella prosa, con l'unità stilistica, la voce narrante, gli aggettivi tutti a posto, il climax a metà, tutte quelle sante cose che fanno il galateo della buona letteratura. Ma a che serve? E soprattutto: chi ha ancora voglia di eccitarsi per quelle cose lì? (BARICCO, 2004, p.133-134)

Inventar as ferrovias, há quase duzentos anos atrás, não modificou, em nada, a distância entre Liverpool e Londres: mas mudou radicalmente a ideia mesma de distância. Os metros eram os de sempre, o cérebro, não. Nenhum cérebro digno desse nome sai de *Natural Born killers* como antes. Pode ser que seja ingênuo e tolo; mas eu, saindo dali, pensei naquela coisa estranha que é escrever livros, e vi, nítida, a imagem de alguém que segue um trem, numa bicicleta. [...] É claro que se pode fingir que não aconteceu nada e continuar a escrever belas histórias em bela prosa, com unidade estilística, com a voz que narra, os adjetivos todos no lugar, o clímax, quando se chega no meio do enredo, todas aquelas santas coisas que fazem os manuais da boa literatura. Mas para que serve tudo isso? E principalmente: quem ainda tem vontade de se excitar por aquelas coisas? (BARICCO, op.cit., trad. nossa)

Ainda em *Balene e sogni* (2003), falando mais minuciosamente sobre o projeto *Totem*, o autor mencionava a necessidade de ampliar nosso horizonte estético, a fim de compreender a “geografia do novo”, que estava surgindo (tema que será aprofundado, em seu último livro de ensaios “*I barbari: saggio sulla mutazione*”, de 2006).

À época, mostrava-se preocupado, fundamentalmente, com a questão do afastamento dos jovens da leitura do literário. No entendimento de Scarsella, a condição de impotência sentida por Baricco, em sua escola Holden, era semelhante à que se verifica, hoje em dia, por parte de professores de literatura em geral. A dificuldade não se limitaria, obviamente, apenas, por exemplo, à recepção de uma obra como *O homem*

sem qualidades de Robert Musil, mas sim à própria sobrevivência da literatura. Mas, já, desde então, Baricco diria:

Le geografie cambiano. Forse *L'uomo senza qualità* non è importante per sempre. Lo è stato per me, per la mia generazione, ma quando cominci a non riuscire a spiegarlo, quando senti che non ti credono, è meglio cercare di capire che cosa sta succedendo, qual è la nuiva geografia che sta nascendo.

E prepararsi ad accoglierla. (BARICCO In SCARSELLA, 2003, p.32)

As geografias mudam. Talvez *O homem sem qualidades* não seja importante para sempre. Foi importante para mim, para a minha geração, mas quando você começa a não conseguir explicá-lo, quando percebe que não acreditam em você, é melhor tentar compreender o que está acontecendo, qual é a nova geografia que está nascendo.

E preparar-se para acolhê-la. (BARICCO In SCARSELLA, op.cit., trad.nossa)

Em termos de uma verdadeira proposta de *releitura* dos clássicos (o que, também se reflete na gênese dos procedimentos intertextuais, a que recorre em sua ficção – conforme procuramos demonstrar nos capítulos antecedentes) e com o mesmo intuito de levar a efeito o que, analogamente, Ferreira Gullar chamou de “passar a limpo a modernidade”, levando em conta a “geografia do novo”, com o deslocamento necessário a fim de ampliar o horizonte estético, é que Baricco concebeu sua leitura pública da *Iliada*, em forma de monólogos (tão atacada por seus detratores):

Una lettura fluviale e collettiva. Leggerla al pubblico di oggi non può che significare, in qualche modo, riscriverla. Ho pensato che fosse un'avventura da tentare: ritradurre l'Iliade, adattandola alle necessita di una lettura pubblica. Accorciarla, sicuramente. Svecchiare l'italiano. Forse limitare al minimo la parte sovranaturale, riportando il tutto all'emozione di un puro racconto di guerra. Mi ha sempre affascinato il lavoro di chi, nell'800, si metteva a tradurre tutta l'Iliade in versi poetici. Era un Tempo, una cultura, che rivendicava la propria Iliade: contro ogni logica, e in omaggio semplicemente al proprio gusto e alle proprie condizioni linguistiche. Ho pensato che anche noi dovremmo imparare quella spudoratezza nel pretendere la nostra Iliade. Un'Iliade per noi. (BARICCO, A. In SCARSELLA, A. op.cit.,p.32)

Uma leitura fluida e coletiva. Lê-la, ao público de hoje, não pode deixar de significar, em alguma medida, reescrevê-la. Imaginei que fosse uma aventura por tentar levar adiante: retraduzir a *Iliada*, adaptando-a às necessidades de uma leitura pública. Certamente, encurtá-la. Desenvelhecer o Italiano. Talvez, limitar ao mínimo, a parte do sobrenatural, condensando tudo à emoção de um puro conto de guerra. Sempre me fascinou o trabalho dos que, em 1800, se punham a traduzir a *Iliada* inteira em versos poéticos. Era um Tempo, uma cultura, que reivindicava a própria *Iliada*: contra qualquer lógica e, simplesmente, em homenagem ao próprio gosto e às próprias condições linguísticas. Achei que nós também deveríamos aprender esse tipo de impudência, ao imaginar a nossa *Iliada*: uma *Iliada* para nós. (BARICCO In SCARSELLA, op.cit., trad. nossa)

Ainda sobre o fascínio que exercem sobre o autor as – assim chamadas – leituras em voz alta, de textos literários, vale lembrar o quanto, já no artigo *Benni legge Gadda*, um dos que compõem o primeiro volume da antologia de ensaios *Barnum*, Baricco exaltava o que vira em Modena, no “teatrino do Collegio San Carlo”, não apenas como exercício de mera representação de trechos extraídos de obras literárias, mas especialmente, por que o modo como Stefano Benni se empenhava para lê-los, acrescentava-lhes uma nova dimensão, que ia muito além dos modelos das recitações ou leituras dramáticas tradicionais. De acordo com a percepção de nosso autor, o grande diferencial de tal *performance* residia no fato de que a leitura de Benni parecia recuperar o tom “artesanal”, o “gesto” do contador de histórias ancestral, que, ao atualizar os textos literários, lendo-os em voz alta, procederia, assim, também, a uma sua verdadeira “reescritura oral”:

A Modena fanno una cosa che sa dei bei tempi andati, tipo la patata schiacciata col burro: a Modena leggono a voce alta. Voglio dire che fanno una stagione di serate, e quel che succede in quelle serate è che arriva uno, sale sul palco, si siede al tavolo, accende il microfono e legge. Pagine varie, che so, Boccaccio, Landolfi, Delfini, Ariosto. La gente entra gratis, si siede, ascolta. Sono anche piuttosto severi, nel fare le cose: si legge e basta. Non si sta tanto a commentare, a fare lo show, a dire la propria. Leggono e basta. Poi tutti a casa.

Un lunedì sera, sul palco, c'era Stefano Benni. Con quella sua aria un po' lunare, capelli impazziti, occhi da buono e sorriso da Bugs Bunny. Si è seduto un po' di sbieco, s'è avvicinato il microfono alla bocca, e ha aperto tre libri: Landolfi, Volponi e Gadda. Nel teatrino del Collegio San Carlo c'era la gente in piedi, che vuol dire due trecento persone, e, giuro, nessuno fiatava. [...] Sono sicuro che, se a leggere è

uno qualunque, rischia di diventare una palla colossale. Ma Benni non è uno qualunque. Come lettore, dico, non è uno qualunque. Mette su una cosa che è musica, e anche un po' dipinto, e qualche volta cinema. Non è che reciti, questo no, questo sarebbe orrendo: ma non legge semplicemente, riscrive ad alta voce. Non pronuncia delle frasi, le fa. La lettura come artigianato. Un lavoro di cesello. (BARICCO, 2004, p.186-187)

Em Modena fazem uma coisa que é de tempos bem antigos, tanto quanto a batata esmagada com manteiga: em Modena ainda leem em voz alta. Quero dizer que eles se empenham em fazer um período todo de apresentações noturnas e que o que acontece é que, em uma daquelas noites, alguém chega, sobe ao palco, senta-se à mesa, liga o microfone e lê. Várias páginas de Boccaccio, Landolfi, Delfini, Ariosto, etc. As pessoas entram lá sem ter que pagar nada, sentam-se, escutam. Chegam a ser um pouco exageradamente severos ao fazer isso: lê-se e basta. Para dizer a verdade, eles nem se dedicam a comentar, a fazer um show. Leem e basta. Depois, todos vão para casa.

Uma segunda-feira à noite, sobre o palco, estava Stefano Benni. Com aquele seu ar meio lunático, os cabelos despenteados, o olhar de boa gente e o sorriso de *Bugs Bunny*. Sentou-se meio torto, aproximou o microfone da boca e abriu três livros: Landolfi, Volponi e Gadda. No teatrinho do *Collegio San Carlo* tinha gente de pé, cerca de duzentas, trezentas pessoas e, juro, ninguém abria a boca. [...] Tenho certeza de que se um qualquer se metesse a ler, correria o risco de deixar a cena toda insuportavelmente chata. Mas Benni não é um qualquer... Ele faz vir à tona algo que é música e também pintura e, vez ou outra, cinema. Não é que ele declame, isso não, isso seria horrível: mas ele não lê simplesmente, reescreve em voz alta. Não pronuncia algumas frases, ele as *faz*. A leitura como artesanato. Um trabalho de cinzel. (BARICCO, op.cit., trad. nossa)

Ora, muito do que é citado no trecho acima nos ajuda a compreender a arte, essencialmente, *performática*, que Baricco persegue, seja como apresentador de programas televisivos ou como ator/leitor/professor, que se dedica à releitura (e por que não, em seus próprios termos, à “reescritura” de obras clássicas), seja como ensaísta (por exemplo, quando faz uso de um certo “abaixamento de registro”, buscando um tom de coloquialidade ou das infinitas recorrências extra-literárias de que faz uso) e ficcionista, lançando mão de recursos narrativos – em especial, os que tocam de perto a poética da oralidade – em que tudo corrobora para a representação/atualização/vocalização do momento em que a história possa ser flagrada

no momento em que *acontece*, nos modos já descritos por Paul Zumthor, conforme tratamos anteriormente.

Em seu último livro de ensaios: *I barbari: saggio sulla mutazione* (2006), o autor aprofunda a noção de “geografia do novo”, desenvolvida anteriormente e insiste no fato de que aquilo que aparece como apocalíptico deve ser, na realidade, redimensionado, até alcançar a instância que leve a um novo conceito de “civilização”. Para ele, o que muitos vêem como “chegada dos novos bárbaros”, “morte da arte, da cultura”, etc não é perda de significado, de beleza, de arte, mas sim uma espécie de mudança que envolve tudo e todos: uma “mutação”, que nos atravessa transversalmente, o anúncio de chegada de uma “nova civilização”:

Siamo mutanti, tutti, alcuni più evoluti, altri meno, c'è chi è un po' in ritardo, c'è chi non si è accorto di niente, che fa tutto per istinto e chi è consapevole, chi fa finta di non capire e chi non capirà, mai, chi unta i piedi e chi corre all'impazzata in avanti. Ma non c'è mutazione che non sai governabile. Abbandonare il paradigma dello scontro di civiltà e accettare l'idea di una mutazione non significa prendere quel che accade così com'è. Quel che diventeremo continua a essere figlio di ciò che vorremmo diventare.” (depoimento na Internet - Alessandro Baricco: *I barbari: saggio sulla mutazione*- apresentação do livro feita da Baricco sul canal Feltrinelli di Youtube- link: <http://lucapilolli.wordpress.com/2009/02/12/invasione-della-nuova-civilta-alessandro-baricco/> - www.feltrinellieditore.it)

Somos mutantes, todos, alguns mais evoluídos, outros menos, há os que acabam se tornando mais tarde, há os que nem se dão conta de nada, que fazem tudo por instinto e há quem seja consciente, os que fingem não entender e quem não entenderá nunca. Há os que permanecem imóveis e os que vão em frente, numa corrida desenfreada. Mas não existe mutação que não seja governável. Abandonar o paradigma do confronto entre as civilizações e aceitar a ideia de uma mutação não significa tomar como parâmetro o que acontece da forma como acontece. Aquilo em que nos tornaremos continua a ser filho do que gostaríamos de nos tornar.” (– depoimento na Internet- Alessandro Baricco: *I barbari: saggio sulla mutazione*- apresentação do livro feita por Baricco no canal Feltrinelli di Youtube- link: <http://lucapilolli.wordpress.com/2009/02/12/invasione-della-nuova-civilta-alessandro-baricco/> - www.feltrinellieditore.it, trad. nossa)

E continua, afirmando que, para compreendê-la, é preciso ter paciência e alargar nosso horizonte estético.

A proposta de compreensão das “mutações” destes tempos (nos termos de Baricco) exige, de fato, uma expansão daquele horizonte, também, no sentido de compreensão das manifestações artísticas contemporâneas. Muito consoante com a postura de Andreas Huyssen, guardando as devidas distâncias, tentando perceber o potencial crítico das expressões da arte pós-moderna, situamos a de outro grande filósofo, crítico e pensador, a do italiano Mario Perniola⁹².

Com efeito, para o eminente professor, cumpre, hoje, perceber as nuances do que ele caracteriza como “viragem cultural da estética”, cuja tendência é a de considerar a estética como o campo de estudos mais vasto da filosofia. Para tanto, ele elenca duas obras fundamentais: a *Encyclopedia of Aesthetics* (dirigida por Michael Kelly) e a *Ästhetische Grundbegriffe*, dirigida por Karlheinz Barck, obras diferentes entre si, mas que apresentam alguns traços comuns. Do que delas se apreende, basicamente, é que faz-se necessário compreender que a estética passa a ser vista como *meeting place*, um local de encontro de numerosas disciplinas e de várias tradições culturais. Em suas palavras, “procura-se, assim, colmatar o hiato existente entre o saber estético e a sociedade contemporânea”, porque esta última tem se caracterizado por uma verdadeira mistura de códigos pertencentes a âmbitos diversos: “ela desenvolve-se através de uma interação de signos e de uma incessante deriva de significados”. Nesse sentido é que a estética só pode ser frutuosa se conseguir “abrir um horizonte epistemológico caracterizado pela flexibilidade”. (PERNIOLA, 2006, p.108)

⁹² Para Mario Perniola, em termos análogos ao chamado “campo de tensão” em que os fenômenos da pós-modernidade precisam ser entendidos, como propõe Huyssen (conforme mencionamos), o horizonte estético contemporâneo apresenta um aspecto paradoxal, pois seu valor não dependeria da “invariância” (tal como sucede na esfera religiosa e moral), nem da força da “unidade”, como ocorre na esfera militar e política. Pelo contrário, ele adquire prestígio e poder “não da imutabilidade nem do consenso plebiscitário, mas do despontar das diferenças e da novidade [...] Não existe uma só noção de belo, mas muitas e todas em concorrência entre si.” Nas palavras do filósofo, ainda que não seja difícil imaginar que o belo poderá acabar por ser absorvido completamente por uma perspectiva hedonístico-cosmética, em que a tendência para transformar a arte em um simples *business*, na sociedade contemporânea, seja bem plausível, ainda assim, cumpre observar que “o horizonte estético atinge frequentemente vigor quando desenvolve contraposições. O perigo vem antes da retração da energia emocional e do afundamento na inércia de um consumismo auto-destrutivo.” (PERNIOLA, 2006, p.110-111)

E então, numa perspectiva de análise extremamente lúcida, Perniola conclui que muitas das manifestações artísticas contemporâneas (que abarcam, inclusive, fenômenos alternativos e considerados como marginais face à tradição estética), uma vez que não conformistas acabam por introduzir, no âmbito do cânone estético, uma série de fenômenos que não pertencem à “alta cultura”, como os “*comics*”, a “*popular culture*”, “*fashion*”, “*rock music*”, “*jazz*” ou que fazem parte da vanguarda artística mais transgressiva, como a “*anti-art*”, a “*performance art*” ou a “*installation art*” e ensina que:

As origens da atual viragem cultural encontram-se já no século XVIII, por exemplo, em Inglaterra, onde a palavra usada para designar a estética era *criticism*. Desde o início, portanto, a abordagem da estética anglo-saxônica à sociedade e às artes caracteriza-se por um sentido não conformista e por uma idéia de cultura entendida como formação de uma esfera pública discursiva na qual todos podem participar. Pela palavra *criticism* entende-se, com efeito, o direito de cada um a exprimir uma avaliação e uma apreciação independentes dos cânones oficiais e das hierarquias convencionais. (PERNIOLA, M., op.cit., p.112-113)

Ora, como procuramos demonstrar, ao longo deste estudo, seja a partir das escolhas intertextuais que leva a efeito, quais sejam as que denominamos, nos capítulos antecedentes, respectivamente como: Poética da Recusa; Poética da Queda; Poética dos Vencidos e dos Ex-cêntricos, numa busca incessante (verificável em seus procedimentos narrativos) do afastamento das certezas, Alessandro Baricco, seja como ficcionista, ensaísta, narrador performático e gestual, intelectual inserido na mídia e atilado com seu tempo demonstra, mais que tudo, ser um inconformista.

Para estar à altura de compreender os artifícios literários de que lança mão, em sua arte de narrar, e também os postulados que assevera em seus ensaios (especialmente, no último) faz-se necessário compreender – como propõe Andreas Huyssen – que há, sim, um potencial crítico em algumas das manifestações artísticas contemporâneas, que não pode ser deixado de lado, sob pena de continuarmos a bater na tecla das dicotomias que vigoraram no fulcro dos debates sobre a Pós-Modernidade, esquecendo-nos de que a tradição e a inovação já não podem ser vistas em pólos

diametralmente opostos, nem excludentes. Além disso, é preciso flexibilizar o horizonte de percepção da estética (como assevera Perniola), a fim de preencher o hiato entre a crítica de arte - extremamente enrijecida em paradigmas canônicos - e o novo.

Uma das grandes investidas da arte de narrar a que se propõe Baricco reside, por exemplo, justamente na tentativa de aplicar a noção de *performance* à percepção plena de um texto literário, já que “[...] a performance é o ato de presença no mundo e em si mesma. Nela, o mundo está presente [...]” (ZUMTHOR, op.cit., p.67).

Diante do que procuramos demonstrar nos capítulos anteriores e particularmente quando tratamos das referências, ao que denominamos “Poética da oralidade” como traço recorrente na arte de narrar em Baricco, remetemos ao que Paul Zumthor (em consonância com nosso autor) percebe na *performance*, como sendo o “único modo vivo de comunicação poética [...] que se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual” (ZUMTHOR, P. op.cit., p.34-38). Daí porque, conforme nos ensina o estudioso, nessa linha de abordagem, encontraremos sempre um elemento irreduzível: a presença de um corpo, que remete, por sua vez, ao princípio da “teatralidade”, em que o que conta, mais que tudo, é o reconhecimento de um espaço de ficção.

A propósito da presença do corpo, quando se pensa em *performance*, faz-se necessário, ainda remeter a um capítulo importante da obra *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty, exatamente a: *O corpo* (MERLEAU-PONTY, 2011, p.111-237).

Em síntese, ao tratar do tema, o eminente filósofo francês estabelece a existência de um conhecimento que ele denomina “antepredicativo” e que diz respeito a uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói. Esse conhecimento “antepredicativo” estaria na base da experiência poética e muito da literatura de Baricco se nutre dessa tentativa de capturar a sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo, que conferiria à leitura (à recepção da obra literária assim concebida) o lado de descoberta, de aventura, o aspecto necessariamente inacabado, incompleto dessa leitura - muito análogo ao que se costuma chamar de “incompletude” ou “imperfeição” da arte de narrar em Conrad, apontada pelo próprio Baricco, conforme já vimos em capítulo precedente deste estudo, como qualidade literária.

Quanto ao traço de “gestualidade” verificada pelos críticos – de modo desdenhoso e até pejorativo, em Baricco – o que notamos é que, ao redor do eixo da oralidade, tomando como dado relevante a multiplicidade de histórias, relativizadas por diversos pontos de vista, configura-se uma percepção do narrar que, em síntese, poderia ser assim resumida: o que é que fala, na verdade, na fala de alguém? Melhor dizendo, nos termos de Ponty, o gesto lingüístico, ao desenhar – ele mesmo – o seu sentido, dá indícios de que a elocução verbal é apenas uma das infinitas manifestações aparentes do “equipamento psicofisiológico: corpo” (MERLEAU-PONTY, op.cit., p.252-253).

Poderíamos, ainda, perceber traços desse tipo de literatura mais sensorial⁹³, antepredicativa nos procedimentos de construção x desconstrução; ascensão x queda; refrões e ruídos reiterados ao longo da estrutura romanesca; além dos vertiginosos episódios em que o recurso ao *mise en abyme* é evocado (particularmente o que se verifica no romance *Esta história*), conforme procuramos analisar nos capítulos precedentes.

Especificamente, no que tangencia o embate entre “alta cultura” x “baixa cultura”, ao ter, por exemplo, criado para o monólogo *Novecento*, uma versão em história em quadrinho: *La vera storia di Novecento*⁹⁴ ou ao ter afirmado em *I barbari: saggio sulla mutazione*, nas Epígrafes 2 e 3 que Walter Benjamin, entre os infinitos temas de que se ocupou, também se teria dedicado a *Mickey Mouse*, Baricco demonstra estar em perfeita consonância com o que constatou Andreas Huyssen a respeito da existência de um campo de *tensão* entre tradição e inovação, entre “cultura de massas” e “grande arte” (HUYSEN, op.cit, p.), em que as dicotomias já não servem mais como modelo e ainda com o que afirma Mario Perniola sobre esse “aspecto *paradoxal* que caracteriza o horizonte estético, cujo prestígio se concentra no despontar das diferenças e da novidade” (PERNIOLA, op.cit, p.111):

⁹³ Importa observar que Baricco investe na idéia (também veiculada por Zumthor) de que todo texto literário é performativo, na medida em que podemos perceber-lhe a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. E a percepção do mesmo “[...] está lá. Não se acrescenta, ela está [...]” (ZUMTHOR, op.cit., p.54)

⁹⁴ Na versão criada para gibi (numero 2737 do semanal “Topolino” - 2008), Baricco reescreveu o monólogo *Novecento*, conferindo a *Mickey Mouse* o papel do narrador, que conta a *Minney* a história do pianista (*Novecento*), representado, aqui, por Pateta. Essa versão em quadrinho recebeu também uma adaptação feita por Tito Faraci e pelo maestro Giorgio Cavazzano, que a apresentaram, na Feira do Livro de Turim (8-12 de maio de 2008).

Quando penso a cosa ci siamo persi con la morte di Benjamin, lo penso perchè so che a lui, pur essendo un erudito bestiale, non avrebbe fatto schiffo occuparsi di Spiderman, o di McDonald's. Voglio dire che lui è stato uno dei primi a pensare che il DNA di una civiltà si costruisce non soltanto nelle curve più alte del suo sentire, ma anche, se non soprattutto, nelle sue sbandate apparentemente più insignificanti [...] C'è un frammento di Benjamin intitolato: Topolino. Voglio dire, quell'uomo aveva tradotto Proust, aveva capito di Baudelaire più di quanto ne avessero mai capito prima, aveva scritto un libro fondamentale sul dramma barocco tedesco (quasi quasi, solo lui sapeva cos'era), passava il tempo a rivoltare Goethe come un calzino, recitava a memoria Marx, adorava Erodoto, regalava le sue idee ad Adorno, e al momento buono pensò che per capire il mondo – per capire il mondo, non per essere un erudito inutile – sarebbe stato opportuno capire chi? Topolino. (BARICCO, 2006, p.21-22)

Quando penso ao tanto que perdemos com a morte de Benjamin, faço-o porque sei que ele, mesmo sendo um grande erudito, não teria resistido tanto, por exemplo, a se ocupar de Spiderman ou McDonald's. Quero dizer que ele foi um dos primeiros a achar que o DNA de uma civilização se constrói não apenas, a partir das curvas mais altas de seu sentir, mas também – se não principalmente – nas suas derrapadas mais insignificantes [...] Há um fragmento de Benjamin intitolado: Mickey Mouse. Quero dizer que aquele homem tinha traduzido Proust, tinha entendido Baudelaire mais do que qualquer outro houvesse sido capaz até então, tinha escrito um livro fundamental sobre o drama barroco alemão (que praticamente só ele sabia o que era), passava o tempo a folhear Goethe, recitava Marx de cor, adorava Heródoto, dava muitas de suas ideias a Adorno e a um certo momento, achou que para compreender o mundo – para compreender o mundo, não para ser um erudito inútil – teria sido oportuno compreender quem? Mickey Mouse. (BARICCO, op.cit., trad. nossa)

Ao recuperar o fragmento escrito por Benjamin sobre Mickey Mouse, o autor turinês não parece dar indícios, de modo algum, de exercitar uma “profundidade superficial” em sua análise, como propõe Ferroni, ou simplesmente de estar “barateando” os modos com que clássicos como a *Ilíada* deveriam ser tratados (como afirmara Cordelli). Na verdade, ele está trazendo, apenas como exemplo, uma antecipação (levada a efeito por Benjamin) do que viria a ser um dos principais temas da discussão sobre arte na contemporaneidade: a de que não há mais motivos para radicalizar noções como “alta cultura” x “baixa cultura”, a de que continuar

exacerbando esses pólos em posições diametralmente opostas (sem percebê-los num movimento que já não é mais excludente) é sinal de falta de aparelhamento ideológico para a compreensão dos fenômenos artísticos, em tempos pós-modernos, além de não perceber que, hoje, mais do que sempre, cumpre alargar a percepção do horizonte estético, respeitando-lhe o dinamismo e os paradoxos que fazem com que, epistemologicamente, seja caracterizado pela flexibilidade (tão bem evidenciada por Mario Perniola). Assim – como nos conta Baricco - o famoso filósofo alemão teria escrito:

“Da una conversazione con Gustav Glück e Kurt Weill. Relazioni di proprietà nei cartoni animati di Mickey Mouse: lì, per la prima volta, capiamo che è possibile essere derubati del proprio braccio, e perfino del proprio corpo. [...]

In questi film, la specie umana si prepara a sopravvivere alla civilizzazione.

Mickey Mouse dimostra che una creatura può ancora sopravvivere anche se privata di sembianze umane. Distrugge l'intera gerarchia delle creature che si suppone culmini nell'umanità.

Questi film sconfessano il valore dell'esperienza più radicalmente di quanto si sia mai fatto. In quel mondo, non vale la pena provare esperienze.

Analogie con le favole. No, giacché gli elementi più vitali nelle favole sono evocati in modo meno simbolico e suggestivo. C'è un incommensurabile divario tra esse e Maeterlinck o Mary Wigman. Tutti i film di Mickey Mouse sono basati sul tema dell'andar via di casa per scoprire cos'è la paura.

Per cui la spiegazione dell'enorme successo di questi film non è data dalla tecnica, dalla forma; non è neanche un fraintendimento. È semplicemente data dal fatto che il pubblico vi riconosce la propria stessa vita.”

[...] ci sono almeno due frasi che mi piacciono molto. La prima e l'ultima. La prima è preziosa perché spiega di cosa parlavano due cervelli come Benjamin e Kurt Weill quando si incontravano: parlavano di Walt Disney (be', magari non sempre, ma almeno una volta sì).

L'ultima, nel suo candore, mi commuove, perché ci vedo tutto il grande macchinario della riflessione marxista chinarsi eroicamente sull'ultima boiata americana, nell'intento sublime di cercare di capire il successo[...] (BARICCO, op. cit., p. 24-25)

“De uma conversa com Gustav Glück e Kurt Weill. Relações de propriedade nos desenhos animados de Mickey Mouse: nestes, pela primeira vez, compreendemos que podemos ser derrubados pelo próprio braço e até mesmo pelo próprio corpo. [...]”

Nestes filmes, a espécie humana se prepara para sobreviver à civilização.

Mickey Mouse demonstra que uma criatura pode sobreviver ainda que seja privada de características humanas. Destrói toda a hierarquia das criaturas que se supõem ápices da humanidade.

Estes filmes renegam o valor da experiência de modo muito mais radical do que o se fazia até então. Naquele mundo, não vale a pena passar por experiências.

Analogias com as fábulas. Não, já que os elementos mais vitais, nas fábulas, são evocados de modo menos simbólico e sugestivo. Existe uma diferença incomensurável entre eles e Maeterlinck ou Mary Wigman. Todos os filmes de Mickey Mouse se baseiam no seguinte tema: ir embora de casa para descobrir o que é o medo.

Por isso, a explicação do enorme sucesso destes filmes não está na técnica, na forma com que são feitos; nem tampouco num mal entendido. Está simplesmente no fato de que o público reconhece neles sua própria vida.”

[...] há, pelo menos, duas frases de que gosto muito. A primeira e a última. A primeira é preciosa porque esclarece algo a respeito do que conversavam dois gênios como Benjamin e Kurt Weill, quando se encontravam: falavam de Walt Disney (claro que não sempre, mas pelo menos, uma vez, sim).

A última, na sua candura, me comove, porque, nela, vejo todo o grande maquinário da reflexão marxista se inclinar, heroicamente, sobre a última porcaria americana, no intento sublime de procurar entender-lhe o sucesso[...] (BARICCO, op. cit., p. 24-25)

O fragmento transcrito de Benjamin e as observações que Baricco faz a respeito são bastante elucidativos. Num primeiro momento, evidencia-se que nosso autor quis privilegiar, justamente, o fato de que, junto aos temas de altíssima erudição abordados pelo genial filósofo⁹⁵, também se encontram temas, assim chamados “de menor

⁹⁵ Cumpre lembrar que Baricco (inclusive, formado em Filosofia, em Turim) tem demonstrado ser profundo conhecedor e admirador da obra de Walter Benjamin, levando a efeito, em várias sessões de suas aulas/apresentações/oficinas teatrais e/ou televisivas e midiáticas, a leitura sistemática da obra do filósofo alemão, a quem rende homenagem constante, dedicando grande parte de suas performances a recuperar parte do pensamento do grande intelectual. Veja-se, a propósito, BARICCO, A. *Leggendo Benjamin al Teatro Palladium di Roma*. Roma, Teatro Palladium, 16, 17 e 18 de janeiro 2004 In: <http://www.oceanomare.com/news/archivio/benjaminpalladium.htm>.

relevância”. Além disso, é possível apreender daquelas palavras que a figura de Mickey “destrói a inteira hierarquia das criaturas que se consideram o melhor da humanidade” (o que é um dado importante no redimensionamento do que é relevante culturalmente) e que a “explicação para o enorme sucesso dos filmes (de Mickey Mouse) não está na técnica que a eles se aplica, nem na sua forma. É simplesmente decorrente do fato que o publico reconhece neles a própria vida.”

E, talvez, aí, também possamos retomar uma das premissas nas quais Baricco acredita fundamentalmente: nesse reconhecimento da vida (proposto pela literatura), que é a linha tênue a sustentar todo o imenso bordado de suas histórias, que sempre se abrem em outras, pois, mais que tudo, é importante descobrir novos meios de contá-las.

Respondendo, ainda, ao que Ferroni apontara como “exagero de histórias” nos romances de Baricco (“a ponto de intitular um seu romance: *“Questa storia”*”⁹⁶), talvez valesse a pena refletir melhor sobre um dos temas recorrentes, eleitos pelo autor e que está em perfeita consonância com o trecho que acabamos de transcrever acima.⁹⁷

No fundo, o que significa dizer “*che non sei fregato finché hai una buona storia da raccontare?*”⁹⁸ Segundo o que ensina Scarsella, significa reconhecer o valor de “contar histórias” como uma elaboração coletiva do luto (pois o homem que volta do pós-guerra volta emudecido – conforme o que propõe Benjamin em *O narrador*) e encontrar uma fórmula, capaz de exorcizar a expropriação angustiante do tempo, que o narrador restitui à sua dimensão de horizonte de acontecimentos humanos. É da mesma natureza o que se reitera na celebração do narrar, declarada em *Castelli di rabbia* e em *Oceano mar*. Em boa medida, na base desse narrar aberto ad infinitum, recupera-se a narrativa salvífica, à la Sherazade: narrar é resistir, é viver.

⁹⁶ Ferroni, profundamente incomodado com o que denominou “excesso de histórias” proposto na arte de Baricco parece ter se atido apenas ao título do romance *Questa storia* sem perceber, por exemplo, só para dizer o mínimo, a grande investida que, nesse mesmo romance, se entabula contra a História Oficial, numa perspectiva de análise comum às atualíssimas narrativas de metaficção historiográfica (conforme procuramos elucidar no cap. 4 do presente estudo)

⁹⁷ Em minha dissertação de mestrado procurei me ater, especificamente, aos procedimentos narrativos de Alessandro Baricco, focando, acima de tudo, essa necessidade de reinventar o narrador, abrindo a estrutura romanesca à multiplicidade de vozes e à pluralidade de pontos de vista.

⁹⁸ Essa sequência se encontra em BARICCO, A. *Novecento*, Milão: Feltrinelli, 2004, p.17.

Ao recuperar essas múltiplas vozes narrativas (inclusive, em alguns casos, pondo em relevância o modo como se articulam, capturando o exato momento em que contam suas histórias, enfim, o modo pelo qual elas “acontecem performaticamente”), enfatizando a necessidade de encontrar o narrador que habita em cada um de nós, buscando fazer falar o que tinha sido obrigado a calar, Baricco, em boa medida, reflete o que Paul Zumthor enuncia, evocando as lições de J. Goody em *Literacy in Traditional Societies*, ao tratar do que denomina “nostalgia da voz”. De acordo com o eminente estudioso, a cada momento da história da sociedade humana, certas tradições orais ou certas funções assumidas pela voz humana se encontram como objeto de uma “amnésia estrutural”, em benefício de outros meios de comunicação ou de transmissão de autoridade. Mas essa amnésia seria apenas provisória, alternando-se ao longo do tempo, com fenômenos de ressurgência. Para Zumthor:

Sem dúvida, eis aí a explicação de um fato notável, que marca em profundidade a mentalidade de nosso fim de século XX e se alicerça no lastro da maior parte de nossas atividades culturais – a começar pela leitura “literária”: essa nostalgia da voz [...] (ZUMTHOR, op.cit., p.17-18)

Para o escritor suíço, tal nostalgia é perceptível na tomada de consciência, por exemplo, de um Garcia Lorca, passando por Artaud, até a maior parte dos contemporâneos, como também parece ser a de nosso autor.

Cumpre, ainda, observar mais um traço recorrente no amplo espectro das Poéticas do autor, que nos propusemos a elencar. Também, em sua produção ensaística, mais especificamente em *I barbari: saggio sulla mutazione*, Baricco vai compondo sua crítica, a partir de epígrafes, que serviriam como bússolas de orientação, a sinalizar as sendas que suas reflexões passam a assumir. Logo ao início, ele já avisa que, a obra será um ensaio, concebido exatamente no sentido literal do termo, isto é, como uma “tentativa de pensar escrevendo” e que muito frequentemente, os livros nascem, a partir de um ritual que ele confessa muito amar, que consiste na escolha de uma epígrafe: “[...]È quel tipo di frasetta o citazione che si mette nella prima pagina, giusto dopo il

titolo e l'eventuale dedica, e che serve da viatico, da benedizione[...]"⁹⁹ (BARICCO, op.cit., p.10)

Mais uma vez, notamos que a recorrência excessiva a tais epígrafes, em nítido processo de intertextualidade explícita (cada uma das epígrafes escolhidas acionam, como um gatilho, o resto de toda sua pensata), orientam-se na mesma base matriz, em que se nutre grande parte do todo da obra do autor, à qual nos referimos na Introdução deste estudo: a da reiterada busca de um claro afastamento de certezas, centrada na relativização e na instabilidade, em que a noção de verdade é posta em total suspeição.

Melhor dizendo, o que está por trás da seleção criteriosa de tais epígrafes está, também intimamente relacionado a uma concepção de mundo, que revela certa inquietação com o que está posto, numa busca incessante de reversão da noção coesa de universo. Para tanto, os recursos de que se utiliza, são, a cada capítulo, os de desestabilização de crenças, dogmas e verdades.

Assim, por exemplo, a segunda epígrafe, que utiliza, remete a Beethoven, especificamente à noite em que, em 7 de maio de 1824, em Viena, o músico teria apresentado sua *Nona Sinfonia*. Trata-se do depoimento de um renomado crítico londrinense da época ("che non era un fesso e scriveva per una rivista autorevole che si chiamava *The Quarterly Musical Magazine and Review*"), a respeito daquela apresentação:

"Eleganza, purezza e misura, che erano i principi della nostra arte, si sono gradualmente arresi al nuovo stile, frivolo e affettato, che questi tempi, dal talento superficiale, hanno adottato. Cervelli che, per educazione e abitudine, non riescono a pensare a qualcosa d'altro che i vestiti, la moda, il gossip, la lettura di romanzi e la dissipazione morale, fanno fatica a provare i piaceri, più elaborati e meno febbrili, della scienza e dell'arte. Beethoven scrive per quei cervelli, e in questo pare che abbia un certo successo, se devo credere agli elogi che, da ogni parte, sento fiorire per questo suo ultimo lavoro."

Voilà... Quel che mi fa sorridere è che la Nona, ai giorni nostri, è esattamente uno dei baluardi più alti e rocciosi di quella cittadella che sta per essere assaltata dai barbari. Quella musica è diventata bandiera, inno, fortificazione suprema. È la nostra civiltà. Be', ho una notizia da

⁹⁹ "É aquele tipo de frasesinha ou de citação, que se coloca na primeira página, logo após o título e a eventual dedicatória e que serve para reconfortar, como uma bênção" (trad. nossa)

dare. C'è stato um tempo in cui la Nona era la bandiera dei barbari! Lei e i lettori di romanzi: tutti barbari! [...] (Così, per inciso: come si è arrivati a pensare che quelli che NON leggono romanzi sono i barbari?) (BARICCO, op.cit., p.16, 17)

“Elegância, pureza e medida, que eram os princípios da nossa arte se renderam, gradualmente, ao novo estilo, frívolo e afetado, que estes tempos, de talento superficial, adotaram. Mentos que, por educação e hábito, não conseguem pensar em nada mais além do que em roupas, moda, fofocas, leitura de romances e dissipação moral, têm excessiva dificuldade em experimentar os prazeres, mais elaborados e menos febris, da ciência e da arte. Beethoven escreve para essas mentes, e nisso parece residir o sucesso que faz – se devo dar crédito aos elogios que chegam, de toda parte, em relação a este seu último trabalho.” Eis aí... O que me faz rir é que a Nona, em nossos dias, é exatamente um dos baluartes mais altos e fortes da cidadezinha que está por ser assaltada pelos bárbaros. Aquela música se tornou bandeira, hino, fortificação suprema. É a nossa civilização. Bem, tenho uma notícia a dar: houve um tempo em que a Nona era a bandeira dos bárbaros! Ela e os leitores de romances: todos bárbaros! [...] (Assim, entre parênteses: como, a partir daí, se chegou a pensar – nos termos atuais - que os que NÃO leem romances são os bárbaros?) (BARICCO, op.cit., trad. nossa)

Esse trecho, no fundo, sinaliza, por que rumos pretende se estender a tese que nosso autor tenta provar: a de que cada época estabelece parâmetros de entendimento de suas manifestações artísticas (no determinado contexto em que se estabelecem, inclusive, os modos de recepção das mesmas), que, necessariamente, passarão a ser revistos nas épocas subseqüentes, sinalizando a ocorrência de um processo artístico contínuo, oscilatório e mutável, dentro do fluxo dos movimentos históricos, à luz do que, conforme vimos com Perniola, abre-se, cada vez mais ao dinamismo, de um horizonte estético que, em tempos contemporâneos, caracteriza-se, sobretudo pelo despontar das diferenças e da novidade.

Nesse sentido, o que antes era condenável, passa a ser absolvido e até mesmo exaltado, revitalizado e ressignificado a cada época.

Ainda a fim de reforçar esse seu entendimento a respeito dos deslocamentos pelos quais passam necessariamente, a arte e suas manifestações, bem como os modos de recepção das mesmas, Baricco faz menção ao “caso Camilleri” e ao “caso Umberto

Eco”, na tentativa de elucidar algo do que parece ser um dos sintomas do que vem ocorrendo com a literatura italiana contemporânea.

Para ele, mesmo não fazendo uso de um registro lingüístico globalizado, standard e mundial, Camilleri acaba sendo aceito, valorizado e amado por “muitos bárbaros” (isto é, por muitas das novas mentalidades que compõem o cenário da contemporaneidade, acusadas de serem extremamente superficiais). Como explica o autor turinês, tal fato se explicaria por que os livros de Camilleri, acima de tudo (e ainda que sua literatura seja refinada, literária e até “difícil”) são escritos em uma linguagem muito adaptável à linguagem televisiva. (BARICCO, op.cit., p. 75)

Também rastreando alguns “fenômenos literários” italianos recentes, Baricco percebe que o primeiro livro de qualidade, que conseguiu intuir essa guinada (a da necessidade de ampliar o horizonte estético, compreendendo as mudanças) e a investir nela, foi *O nome da rosa* de Umberto Eco (1980, “bestseller planetário”).

Segundo sua análise, provavelmente, a partir daquele livro, a literatura italiana, em seu antigo aporte de respeito à tradição da palavra escrita e da expressão, cessou de existir. E, algo de “barbárico”, ali, também floresceu. Isso tudo por que Eco é um teórico que já havia, “prima di altri e meglio di altri” estudado as vias de comunicação transversais do mundo. (BARICCO, op. cit., p 75-76)

Subjacente à compreensão dos dois trechos, eleitos pelo autor, para o entendimento do que ocorre, hoje, com as manifestações artísticas e de que como se processa a sua aceitação ou renúncia (enfim, a sua recepção) por parte desse “novo público”, reside a noção de que a palavra escrita na página já transcendeu, há muito, as fronteiras do “suporte” livro e viaja “multimidiaticamente” pela amplidão de um novo horizonte estético. Este se alarga, com tal dinamismo, que as possibilidades de adaptação (seja para televisão, teatro, cinema, etc) do literário precisam ser, cada vez mais, levadas em consideração. Dentro dessa perspectiva, também se atenuam as dicotomias radicais entre alta x baixa cultura, pois se trata muito mais de fazer com que a literatura busque um alargamento de suas formas de expressão, numa transversalidade, que contemple os novos tempos, do que acreditar que a boa arte já se esgotou. Como também afirma Zumthor: [...] “Eu me recuso a prognosticar, como alguns o fizeram, a morte da literatura. Desejo que ela perdure; mas o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação do poético [...]” (ZUMTHOR, op.cit., p.70)

Conclusão

Diante do que procuramos demonstrar, ao longo das páginas deste estudo, percebemos que há algumas linhas mestras a nortear a trajetória poética do escritor italiano contemporâneo Alessandro Baricco.

Desde nossas primeiras investigações sobre o autor turinês, já havíamos notado uma preocupação central em sua ficção: a da necessidade de reinventar o narrador (uma vez que, especialmente, segundo as premissas de Walter Benjamin, o homem, que volta do pós-guerra, retorna emudecido, pobre em experiências intercambiáveis, o que, em certa medida, teria acarretado a morte do narrador).

Assim, toda a obra ficcional de Baricco se nutre, primordialmente, das investidas em formas de narrar que priorizem o ato de contar histórias e as infinitas variações assumidas por quem as conta, com todas as nuances que comporta, no momento em que são enunciadas (daí o caráter teatral e performático de grande parte de sua escritura). Melhor dizendo, valoriza-se, sobretudo, o “como se conta” em detrimento do que “o quê se conta”. Em consequência, teremos, como resultado, um exagero na relativização dos modos de narrar, que corresponde à relativização dos modos de ver, num nítido processo de afastamento das certezas, num universo ficcional que se caracteriza, sobretudo, por recursos alegóricos, cuja sustentação é sempre – propositalmente - instável.

Embora Baricco – tanto quanto muitos outros autores da contemporaneidade – denuncie a cegueira generalizada e a alienação da sociedade que se deixa manipular pelo aparato ideológico de um sistema destro em criar toda sorte de condicionamentos, diversamente dos que permanecem calcados, acima de tudo, num tipo de discurso apocalíptico (como, por exemplo, José Saramago), nosso autor propõe formas de lidar com o inferno cotidiano em que estamos inseridos (nos termos de Italo Calvino). Daí porque pareça possível entender que seu projeto ficcional busque reinventar o narrador em tempos pós-modernos.

Isso posto, neste estudo, particularmente, passamos a uma outra linha de abordagem, que se voltou a investigar, sobretudo, como operam os diálogos intertextuais no conjunto da obra do autor. Percebemos que seria insuficiente partir para um tipo de análise que se voltasse apenas à constatação dos casos de intertextualidade, em termos classificatórios. Nesse sentido, optamos por rastrear o que estaria por trás das escolhas intertextuais de que Baricco lança mão, na tentativa de delinear uma gênese que justificasse tais opções. Desse modo, a intertextualidade também passa a ser um importante índice de orientação no processo de busca dos diferentes eixos que norteiam as Poéticas do autor, além de ser extremamente significativa para traçar seu perfil literário e ensaístico.

Isso – de certo modo – ajudou-nos a verificar que todas as Poéticas (que aqui procuramos enunciar), de alguma forma, se tocam e se interrelacionam. Passamos a verificar alguns campos, ao redor dos quais elas gravitam, quais sejam os que denominamos, respectivamente, como: o da recusa, o da apologia e beleza da queda, o do enaltecimento dos vencidos, o da reversão e releitura da História Oficial, o da desterritorialização, o da descrição do horror, o do reaprendizado do olhar. Subjacente a todos, notamos a presença marcante do narrador performático (e a gama infinita de recursos procedimentais de que lança mão) a justificar uma linha de força totalmente centrada na oralidade.

Embora seja encarado por muitos críticos como um autor menor e oportunista que, aproveitando-se do sucesso de suas aparições na mídia, teria obtido as vantagens decorrentes da alta vendagem de suas obras, nesse estudo, buscamos provar o quanto alguns julgamentos preconceituosos e redutores acabaram por distorcer o verdadeiro valor literário do projeto ficcional de Baricco.

Mais que tudo, cumpre observar que, como intelectual antenado com seu tempo, o autor merece ser entendido, de acordo com posturas mais arejadas (e menos conservadoras, como por exemplo, as de Andreas Huyssen, Paul Zumthor e Mario Perniola) que conseguem vislumbrar na arte contemporânea e pós-moderna um significativo potencial crítico. De acordo com tais filósofos, é fundamental observar que tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte são pares de análise, que já não podem ser situados em pólos antagônicos e excludentes. Como tentamos provar, trata-se de percebê-los como dicotomias que operam num campo de

tensão, que parece ser uma das chaves que se abrem para a compreensão dos fenômenos artísticos na contemporaneidade.

Já que – como postula Ferreira Gullar – a arte não evolui, mas muda, faz-se necessário redimensionar as medidas pelas quais têm sido avaliadas muitas das obras que se produzem nestes tempos.

Baricco é um autor extremamente consciente dessa necessidade de mudança. Tal tipo de preocupação se manifestava já em boa parte de sua produção ensaística (para além da ficcional), voltada à urgência de ampliação do horizonte estético, uma vez que uma “geografia do novo” (em seus termos) principiava a se instaurar entre nós. Daí por que ser importantíssima a contribuição de sua última obra ensaística: *I barbari: saggio sulla mutazione* (2006) para a compreensão do que significa, na verdade, essa tal “nova geografia”.

O que procuramos, em síntese aqui provar, pautou-se também pela constatação da profunda coerência entre os procedimentos narrativos de que lança mão ficcionalmente, as premissas que norteiam suas escolhas intertextuais e os ensaios de crítica literária, aos quais vem se dedicando.

Propondo um diálogo (às vezes explícito, outras vezes remetendo aos efeitos de leitura, que induzem a uma dimensão de intertextualidade implícita) com grandes clássicos da literatura (como Melville, Conrad, Rilke, entre outros) demonstra, também, uma capacidade sensível de abrir-se ao outro, explicitando a necessidade – cada vez mais consoante com boa parte das tendências artísticas contemporâneas – de ressignificar os grandes mestres, investindo em sua releitura.

Ao analisar muitos de seus procedimentos estilísticos, procuramos demonstrar o quanto - de acordo com o recorte que fizemos – seus textos são eminentemente literários e, muitas vezes, exemplos de verdadeira prosa poética (o que contradiz a noção de “profundidade de superfície” com a qual lhe tacharam alguns críticos).

Já que o único mundo possível é o da fabulação (pois não há fatos, mas apenas interpretação), o autor exagera na criação de reinos alegóricos e fabulescos, pois sabe que, em boa medida, a transfiguração da realidade proposta nesses termos, liberta a narrativa das “grades do realismo” aprisionante e engajado (nos termos propostos, por exemplo, por Carlos Fuentes).

Assim, tudo faz sentido e se fecha na perspectiva de um autor que se mostra – seja como ficcionista, ensaísta ou ainda como intelectual atuante – profundamente coerente.

Ao que inicialmente (sobretudo, quanto aos pressupostos formais a que nos dedicamos na dissertação: *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*) já havíamos constatado como ênfase à relativização do narrar-ver, em Baricco, acrescentamos, ao longo destas páginas, elementos de análise que pudessem dar conta da relativização do conceito de verdade (que nos pareceram fundamentais). Nesse intuito, passamos a investigar os modos pelos quais a intertextualidade opera no conjunto da obra do autor, tomando como ponto de partida alguns princípios da Hermenêutica, aqui concebida como Teoria Geral da Interpretação (nos termos de Gianni Vattimo), que compreende a literatura como jogo voltado à fabulação do mundo e em que o princípio básico é o da reversão de qualquer espécie de certeza. Nessa mesma linha de análise, a “memória da literatura”, recuperada pela estudiosa Tiphaine Samoyault (como procuramos demonstrar) alarga a noção restritiva da intertextualidade vista apenas como “presença efetiva de um texto em um outro” (nos termos de Gerard Genette) e investe em sua dimensão hermenêutica, a fim de resgatar seu alcance crítico. Em vista disso, foi-nos possível falar, inclusive, nos efeitos de leitura dos textos, abrindo ao conceito de “intertexto”, como categoria de significância, em cuja base residem as reflexões propostas por Michel Riffattere, voltadas aos estudos da recepção.

Assim sendo, levando em conta esses dados que nos pareceram relevantes, visamos ampliar as possibilidades de análise da obra de um autor que assume – inclusive por meio da polêmica que vem suscitando – destaque no cenário da produção literária italiana contemporânea e, em boa medida, mundial, devido ao elevadíssimo número de traduções que lhe vem sendo dedicadas.

Deixando de lado as questões relacionadas à imagem multimidiática da figura encarnada publicamente por Alessandro Baricco (o que não deixa de ser, de certa forma, problemático) e focando alguns aspectos das Poéticas que traduzem a trajetória do autor – como procuramos levar a efeito neste nosso estudo – talvez consigamos resgatar o que, verdadeiramente, mais importa : o voltar-se para o próprio texto, num processo

legítimo e fidedigno de análise, capaz de valorizar os elementos que o constituem e o habilitam a ser considerado, acima de tudo, literário.

É assim que imaginamos que Alessandro Baricco mereça ser interpretado: à luz do que sua vasta e instigante obra propõe, a partir do que vem produzindo e que nos habilita a compreendê-lo, para além das aparências.

Haveria ainda, por certo, muitas outras observações e comentários a fazer sobre as dimensões e significados da ocorrência da intertextualidade na obra do autor que aqui analisamos. Contudo, a título de conclusão – que não pode ser tomada como exaustão do assunto – lembramos que a intertextualidade, alvo desta pesquisa, pode ser entendida como um dos centros de força da identidade literária de Alessandro Baricco, por meio do qual se revela a expressão de sua Poética, no sentido de compreensão funda do literário.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio & DELLEUZE, Gilles *Bartleby, Escrita da Potência*. Trad: Pedro A.H. Paixão e Manuel Rodrigues. Lisboa: Assírio & Alvim com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian & Fundação Carmona e Costa, 2008.

ANDRADE, Fábio de Souza. O prisioneiro do mar. In: *Folha de São Paulo. Jornal de resenhas*. São Paulo: 09-12-2000. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0912200002.htm

BARICCO, Alessandro. *A paixão de A*. Trad: Roberta Barni. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____. Andata e ritorno: destinazione l'orrore – postfazione a CONRAD, Joseph. *Cuore di tenebre*. Trad: Ettore Capriolo. Milano: Feltrinelli, 2003, p.113 a 121.

_____. & TARASCO, Roberto & VACIS, Gabriele. *Balene e sogni: leggere e ascoltare - L'esperienza di Totem*. Torino: Einaudi, 2003. p.5.

_____. *Barnum - Cronache dal Grande Show*. Milano: Feltrinelli, 2004.

_____. *Castelli di rabbia*. Milano: BUR- La scala, 1999.

_____. *City*. Milano: Feltrinelli, 2007.

_____. *Entrevista com Alessandro Baricco*. In: MARTIRANI, Maria Célia. *À procura do velho narrador que habita em cada um de nós*. Curitiba: Travessa dos editores, nov. 2006, v.9, p.186 a 193.

_____. *Esta história*. Trad: Roberta Barni. São Paulo: Cia das Letras, 2005

_____. *I barbari: saggio sulla mutazione*. Milano: Feltrinelli, 2008.

_____. *Leggendo Benjamin al Teatro Palladium di Roma*. Roma, Teatro Palladium 16, 17 e 18 de janeiro 2004. Disponível em: <http://www.oceanomare.com/news/archivio/benjaminpalladium.htm>

_____. *Mr. Gwyn*. Feltrinelli: Milano, 2011.

_____. *Novecento: un monologo*, Milano : Feltrinelli, 2002.

_____. *Novecentos: um monólogo*. Trad: Y.A. Figueiredo. Rio de Janeiro, 2000.

_____. *Oceano mar*. Trad: Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Questa storia*. Roma: Fandango Libri, 2005.

_____. *Senza sangue*. Milano: Feltrinelli, 2002.

_____. *Seta*. Milano: Feltrinelli, 2008.

BAKHTIN, Mikhail & VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6.ed. São Paulo: HUCITEC, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad: Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Trad: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, V.I., p.91.

BENJAMIN, Walter. *Angelus novus: saggi e frammenti*. Torino: Einaudi, 1962. p.247 a 274.

_____. *O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Trad: Modesto Carone. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.57-74.

BOND, Edward. Notes on imagination. In: *Coffee: a tragedy*. Londres: Methuen Publishing Ltda. – Methuen Drama, 1995.

BORNHEIM, Gerd Alberto. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.92.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.8.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. Trad: José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad: Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG & Chapecó: SC: Ed. Universitária Argos, 2002.

CALVINO, Italo. I capitani di Conrad. In: *I capolavori di Joseph Conrad*. Milano: Mondadori, 2009, p. V- IX. 1. ed. Febbraio 2003.

_____. *Lezioni americane*. Milano: Mondadori, 1990.

_____. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002.

_____. *Palomar*. Milano: Mondadori, 2006.

_____. *Sulla fiaba*. Torino: Einaudi, 1988.

CÂNDIDO, Antonio. Catástrofe e sobrevivência. In: _____ *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.61-91, 5ª ed. revista pelo autor.

CANETTI, Elias. O ofício do poeta (discurso proferido em Munique, em 1976). In: *A consciência das palavras*. Trad: Herbert Caro, Marcio Suzuki. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CARONE, Modesto. Bartleby, o escrivão fantasma. In: MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street*. Trad: Irene Hirsch. Posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Cosac&Naify, 2005, p. 39-46.

CARVALHO, Bernardo. A realidade replicante. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2 de setembro de 2003.

CARVALHO, Walter & JARDIM, João. *Janela da alma* - documentário vencedor do Grande Prêmio Cinema Brasil-2001.

CITATI, Pietro. Lord Jim. In: _____ *La malattia dell'infinito*. Milano: Mondadori, I ed.ott.2008, p.5-16.

CONRAD, Joseph. *A loucura do Almayer*. Trad: Julieta Cupertino, Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. *A linha de sombra: uma confissão*. Trad: Maria Antonia Van Acker. Rio de Janeiro: O Globo & São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *O coração das trevas*. Trad: Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Pocket, vol.81, 2006.

_____. *O espelho do mar e Um registro pessoal*. Trad: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Lord Jim*. Trad: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

CORTELLA, Mario Sergio. Ilusionismos. In: *Folha de São Paulo*, 10 de junho de 2004. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/equlíbrio/eq1006200414.htm

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, 1996, p.254-258.

CVETAeva, Marina & PASTERNAK, Boris & RILKE, Rainer Maria. *Il settimo sogno. Lettere 1926*. A cura di AZADOVSKIJ, K.; PASTERNAK, E.; edizione italiana a cura di VITALE, S. Trad: Serena Vitale e Joyce Fischer. Roma: Ed. Riuniti, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad: Paulo Neves, São Paulo: Ed. 34, 2005.

ECO, Umberto. Campanille: o cômico como estranhamento. In: _____ *Entre a mentira e a ironia*. Trad: Eliana Aguiar Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 2006, p.74-115.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas. In: *Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras*. Cadernos da Pós Graduação: Instituto de Artes/ UNICAMP, ano 8. V.8, n.2, 2006.

FALLS, Cyril. *The battle of Caporetto*. Filadelfia & New York: Lippincott, 1966.

FANTIN, Maria Célia Martirani Bernardi. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*. Banco de teses USP: <http://www.teses.usp.br/teses/disponíveis/8/8148/tde -12112009 -145928>

_____. *Quando o olhar se faz visão: Oceano mare de Alessandro Baricco e Ensaio sobre a cegueira de José Saramago - um diálogo*, no caderno de Pós Graduação em Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Serafino n. 3, São Paulo: FFLCH-USP, 2010, p.67/72.

_____. *The art of narrative in Alessandro Baricco: in search of the old storytellers that lives inside each of us*, Deutschland: VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG, 2010. ISBN: 978-3-639-26023-6.

FERRONI, Giorgio & ONOFRI, Massimo & LA PORTA, Federico & BERARDINELLI, Alfonso. *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*. Roma: Donzelli editore, 2006.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. V.I e II. Trad: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 10.ed., 2008.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p.101.

HAAG, Carlos. Ilhados do mundo. In: CONRAD, Joseph. *A loucura do Almayer*. Trad: Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p.8.

HAESBAERT, Rogério & BRUCE, Glauco. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. Disponível em: www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/.../74/72

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JAMESON, Federic. *Pós-modernidade e sociedade de consumo* In: *Novos estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.12, junho de 1985.

JEANNERET-GRIS, Charles-Edouard (Le CORBUSIER). *Precisões*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KRISTEVA, Julia. Séméotikè, Recherches pour une sémanalyse. Seuil, 1969, p. 145 apud: SAMOYAULT, Typhaine. *A intertextualidade*. Trad: Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008, p.16.

KOHNEN, Mansueto. O florescimento da lírica: Rilke. In: _____. *Literatura germânica do século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1963, p.113-130.

KUNDERA, Milan. Discurso de Jerusalém: O romance e a Europa. In: _____ *A arte do romance*. Trad: Teresa Bulhões C. da Fonseca & Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 139-145.

LEHNER, Giancarlo. *Economia, politica e società nella prima guerra mondiale*. Messina-Firenze: G. D'Anna, 1973.

LIPOVETSKY, Gilles & CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. Trad: Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Trad: José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva. 1989.

MACHADO, Irene de Araújo. O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro/São Paulo: Imago/ FAPESP, 1995.

MAGRIS, Claudio. As alegrias do desclassificado. In: *Alfabetos. Ensaios de literatura*. Trad: Maria Célia Martirani. Curitiba: Editora UFPR, 2012, p.141-154.

_____. Conrad: nascer è cair no mar. In: *Alfabetos. Ensaios de literatura*. Trad: Maria Célia Martirani, Curitiba: Editora UFPR, 2012, p.234-237.

_____. O romance é concebível sem o mundo moderno? *O romance, 1: A cultura do romance*. In: MORETTI, Franco (Org.). Trad: Denise Bottman, São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p.1013-1028.

MALAPARTE, Curzio. *La rivolta dei santi maledetti*. Roma: La Rassegna Internazionale, 1921.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street*. Trad: Irene Hirsch. Posfácio: Modesto Carone, 2005.

_____. *Moby Dick*. Trad: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectivas/Dinalivro, 2002.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.252-253.

PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Trad: Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2006.

PASCOLI, Giovanni. Pensieri sull'arte poetica. In: *Il Marzocco*. Firenze: Casa Editrice Marzocco, 17 gennaio, 7 marzo, 21 marzo, 11 aprile 1897.

PAZ, Octavio. Blanco. In: CAMPOS, Haroldo. *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985; 2.ed. ampliada. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEIXOTO, N.B. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.361.

PERNIOLA, Mario. Expansão e fragmentação do horizonte estético. In: *Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Série Filosofia/Cultura*, 2006, N.º 20/2, p. 107-118. Disponível em: ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_20-2.pdf.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. e notas: Dion Davi Macedo. Introdução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Experimento, 1996, p.9-39.

PORTELLI, Alessandro. *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*. Roma: Donzelli editore, 2007.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Trad: M.F.Sá Correia. Porto-Portugal: Rés – Editora, 1988.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad e comentários: Dora Ferreira da Silva, São Paulo: Ed. Globo, 2001.

RILKE, Rainer Maria. Cartas ao jovem poeta Kappus e outras cartas. In: _____. *A melodia das coisas: contos, ensaios, cartas*. Trad. e organização de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011, p.173.

RILKE, Rainer Maria. *Rainer Maria Rilke [poemas]*. Trad. e organização de José Paulo Paes, 2.ed., São Paulo: Cia das Letras, 2012.

RILKE, R.M. *Cartas a um jovem poeta*. Trad: Pedro Süsskind, Porto Alegre: L&PM, 2012.

ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.125 a 148.

SABBATINI, Sergio. *Tratti principali della letteratura italiana dal 1968*. Disponível em: www.duo.uio.no/roman/Art/Rf15-02-1/Sabbatini.pdf.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad: Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*, São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SCARSELLA, Alessandro. *Alessandro Baricco*, Firenze: Cadmo, 2003.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Herder, 1963.

SONTAG, S. A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes. In: _____. *Questão de ênfase*. Trad: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 96-98.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VARGAS LLOSA, Mario. O coração das trevas. Joseph Conrad: As raízes do humano. In: _____. *A verdade das mentiras*. Trad: Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004, p.27-39.

VILLA, Luisa. *A culpa: Lord Jim*. In: MORETTI, Franco (Org). *A cultura do romance*. V.1. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac&Naify, 2009, p.543-552.

WAAGE PETTERSEN, Lene. Rejsen og blikket. Italiensk litteratur 1980-1998, Kobenhavn: Tiderne Skrifter, 1999 apud: SABBATINI, Sergio. *Tratti principali della letteratura italiana dal 1968*. Disponível em: www.duo.uio.no/roman/Art/Rf15-02-1/Sabbatini.pdf.

WEINRICH, Harald. Auschwitz e o esquecimento impossível. In: _____. *Arte e crítica do esquecimento*. Trad: Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p.249-279.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad: Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Apêndice

Ida e volta, destino: o horror

Alessandro Baricco

Tradução: Maria Célia Martirani

Um homem estuda os mapas geográficos do mundo procurando “os espaços vazios da terra”, manchas brancas sem nome, sem história, sem verdade. Encontra uma, sublinhada pelo contorno insinuante de um enorme rio. Observa-a e aquilo que vê, sobre o mapa, é um rasto de infinito a seguir.

Quarenta páginas e alguns meses depois: aquele mesmo homem navega num barco que, como um inseto insignificante, sobe o rio, no ventre daquele espaço branco, no tempo daquele infinito. Tem tudo a seu redor. Mas no momento de explicar para onde está indo, responde apenas: *a Kurtz – exclusivamente*.

No tempo de uma única viagem, o desejo de perscrutar o infinito se transmuta na obsessiva necessidade de encontrar um homem.

A história de *Coração das trevas* é a história de uma obsessão, absurda e inexplicável.

A primeira vez que *Marlow* ouve falar de *Kurtz* é durante a sua viagem em direção ao rio, numa Estação da Companhia. Sujeira, doença, moscas e índios como animais agonizantes, por toda a parte e em meio a eles, aquele inesquecível chefe

contabilista: “colarinho engomado, punhos brancos, um leve paletó de alpaca, calças nêvas, uma gravata clara, sapatos de verniz.” Uma hóstia em meio ao lixo. É ele quem, pela primeira vez, pronuncia a palavra *Kurtz*. “No interior, certamente, encontrará o senhor *Kurtz*.” Quem é?, pergunta *Marlow*. O chefe guarda-livros pousa a pena e – lentamente – responde: “É um homem realmente notável.”

Oitenta páginas e alguns meses depois: *Marlow* se encontra numa sala refinada, na cidade, a milhares de quilômetros daquela imundice. Móveis lustrosos, colunas drapeadas, um piano. Negro. E, no centro de todo esse cenário, uma mulher pálida, não muito jovem. Vestida de preto. Poderíamos afirmar que a alvura dos punhos de camisa e das calças claras do chefe contabilista quase desaparecem, diante do luto daquele ambiente escuro. *Marlow* coloca sobre a mesa as cartas de *Kurtz*. A mulher balbucia poucas palavras antes de dizer: “Era impossível conhecê-lo sem admirá-lo, não é verdade?” *Marlow* deve responder alguma coisa. Subiu um rio, no ventre de um mundo maldito, para encontrar aquele homem. Viu o seu reino, ouviu as suas palavras e o viu morrer.

“Era impossível conhecê-lo sem admirá-lo, não é verdade?” Ao que *Marlow* responde – com voz trêmula – “*Era um homem notável*”.

A história de *Coração das trevas* é a de uma viagem circular pelo túnel de um mistério, que reconduz, de novo, a seu ponto de partida. É uma viagem *no* mistério, não *além* do mistério. Não esclarece nada: transmite um segredo.

Mesmo há pouca distância do refúgio de *Kurtz*, *Marlow* é tomado pelo terror de não chegar a tempo até ele, de não conseguir encontrá-lo vivo. E é então que percebe que essa fúria de esperá-lo, imaginá-lo, mitificá-lo revela que o que tem em mente, quando pronuncia o seu nome, não é sequer uma figura humana, mas algo muito mais frágil e ao mesmo tempo mais carismático: é uma voz. “Foi estranho descobrir que eu nunca havia pensado nele agindo – compreendem? – mas apenas conversando. Não disse a mim mesmo “Agora, não o verei mais”, “Agora, não apertarei mais a sua mão”, mas “Agora, não o ouvirei falar nunca mais”. O homem se apresentava como uma voz.” Partindo do mundo civilizado, indo parar nas vísceras de um mundo inominável, *Marlow* sobe um rio imenso para ouvir uma voz se pronunciar.

Vinte páginas e uma noite depois, ouvirá, finalmente, aquela voz. E é de pasmar o que Conrad lhe faz dizer.

Fixou-o nos olhos, aquela voz, e disse: “*Muito prazer*”.

Essa é absolutamente a mais insignificante, banal, desoladora, ridícula frase entre todas as frases possíveis.

Coração das trevas é a história de uma obsessão que se sustenta sobre o nada. O mito de *Kurtz*, gênio transfigurado em animal e deus não é muito mais do que uma ampla coleção de boatos e falatórios a respeito de uma voz.

Esses e outros paradoxos fazem de *Coração das trevas* um texto enigmático, uma espécie de voragem que nos arrebatava por inteiro e se abre a infinitas possibilidades de leitura. Nunca se deixará de interpretá-lo, de tentar compreendê-lo. Provavelmente o que mais se aproxime de seu teor enigmático seja a sensação de desconforto, de um certo mal estar que, de modo inexorável, se impõe aos que levam a efeito sua leitura. Não é um livro agradável. É um livro que deixa, atrás de si, um rastro de surda perturbação. Conrad, que amava as caixas chinesas, explicitou esse desconforto – entregando-o a nós leitores, como para liberar-se de um fardo ou obrigação – em uma sua página marginal, uma das raras interrupções que se fazem ao monólogo de *Marlow*, quando a cena retorna à ponte do navio parado sobre as águas do Tâmesa: “A escuridão era tão densa que nós ouvintes mal podíamos nos ver. Já fazia algum tempo que *Marlow*, sentado um pouco distante, transformara-se, para nós, em apenas uma voz. Ninguém abriu a boca. Talvez os outros estivessem dormindo, mas eu estava acordado. Ouvia. Ouvia com atenção, para que não me fugisse a frase, a palavra, que me teria permitido compreender a sensação de vago desconforto produzido por aquela narrativa, que parecia tomar forma, sem provir de lábios humanos, no pesado ar noturno do rio.” Geométrico jogo de espelhos. Assim como o Tâmesa reflete a imagem do rio que leva a *Kurtz*, tanto quanto *Marlow*, transformado em uma voz na escuridão, torna-se a própria reencarnação de *Kurtz*, também o “vago desconforto” do ouvinte diante daquela narrativa restitui, com exatidão, o que sente o leitor que se predispõe a ler essas páginas. “Vago desconforto”.

Coração das trevas é um livro do qual é impossível sair sem algum abalo. É uma narrativa que não nos deixa em paz. A matéria com a qual é construída é, quase

integralmente, inquietante. O contexto histórico social que apresenta é o da cínica e delirante aventura colonizadora dos brancos, em que o poder, a loucura, a degeneração moral e física se misturam, gerando uma máquina do absurdo, voltada apenas para extinguir vidas e produzir dinheiro: “Na encosta daquela colina, intui que, sob o sol ofuscante desse país, eu iria conhecer o demônio lânguido, pretensioso e míope de uma loucura ávida e cruel.” O cenário geográfico, com aquele mundo virgem violado pelas ridículas carretas a vapor dos colonizadores brancos, é inquietante e também feroz quando se vinga com a arma invisível de um mal insidioso e infalível. Inquietante, naturalmente, é *Kurtz*. Não há nada nele que remeta a alguma paz, a algum tipo de salvação. Tudo é escândalo. O seu misterioso viver entocado nas vísceras da floresta, as quantidades enormes de marfim que consegue mandar à Companhia, as caveiras que adornam a sua casa, a adoração que os indígenas nutrem por ele, a sua decisão de ser o Deus deles. Inquietante é a sua voz, inquietantes as vozes sobre ele, inquietante é a mulher que, sem falar, acena em sua partida, com um gesto de divindade abandonada, à beira do rio. Inquietante é o seu escrito sobre as relações entre colonizadores brancos e indígenas, com aquela introdução de lúcido cinismo (“Nós brancos, pelo nível de evolução que atingimos, devemos parecer, aos selvagens, seres sobrenaturais”) e aquela nota, colocada ao fim da última página, como um rompante de louco desespero: “Exterminem todos aqueles brutos!” Inquietante é a sua agonia, sobre o barco que desce o rio: absurda oscilação entre uma fraqueza ilimitada e uma ambição que se nega a morrer. Inquietante, sobretudo, é o que ele simboliza, o destino que encarna: o homem que por demasiada força e inteligência transpõe os limites do humano e se torna animal e deus. É um dos pesadelos da boa consciência ocidental: de *Fausto* a *Hannibal*, o *Canibal*, é um pesadelo que não termina. *Kurtz* o encarna com geométrica exatidão e a força com que se imprime no imaginário de todos os que o encontram diz tudo sobre a potência do demônio que ele representa.

Desde sempre, a boa consciência burguesa é hipnotizada por aquele demônio: talvez seja a revanche da mediocridade sobre o gênio, talvez seja o desejo inconfessável de ter como guia a fúria animalesca e divina de um ser superior. Ainda que seu desejo seja o do terror, o que conta é que a boa consciência é atraída por aquele tipo de demônio de modo obsessivo, perverso, incontável. O decisivo traço inquietante – sutilmente intolerável – de *Coração das trevas* é exatamente esse seu permanecer, completamente, dentro daquela obscura atração. O que perturba o leitor, sem que este

perceba, não é, pois, tanto o abjeto colonialismo, o maravilhoso horror daquele mundo selvagem e primitivo e nem mesmo o perfil hipnotizante de *Kurtz*. O que realmente é intolerável está escondido na pedra – aparentemente – mais singela e inofensiva do mosaico. O que, de fato, é um escândalo intolerável é aquela voz que narra. É *Marlow*.

Em *Marlow*, o leitor encontra a si mesmo. Nele, sob as aparências de aventureiro sem pecado, crepita a devastante inflexibilidade das pessoas normais. O desejo de liberdade, a inconseqüência com que se lança naquela aventura insensata, a inércia com que se deixa impregnar pelos horrores do rito colonizador, o modo intenso como se concentra em seu trabalho para não ver o absurdo que o circunda, o seu bom senso à toda prova, o seu desprezo pelos outros brancos, fortemente vivenciado mas nunca pronunciado, o imediatismo com que crê na grandeza de *Kurtz*, deixando-se enfeitiçar por ele, a prontidão com que chega, também, a liquidá-lo como um “coitado”, “louco”: quem não reconheceria aqui, diante desse comportamento, disfarçados sob à pátina que emoldura a figura do marinheiro, todos os tiques do típico burguês bem intencionado? Nesse sentido, parece bastante significativo o final do livro, que de modo um tanto quanto misterioso, Conrad considerava crucial para que se compreendesse o significado do romance. Com efeito, a última cena nos mostra um *Marlow* finalmente inserido em seu verdadeiro ambiente natural: uma rica sala burguesa, na cidade. *Marlow* teria na mão a ferramenta para arrombar aquele caixa-forte repleto de boas intenções e artificial serenidade. A noiva de *Kurtz* o incita a usá-la, no momento em que lhe pergunta sobre quais teriam sido as últimas palavras de seu noivo. As últimas palavras de um homem são a epígrafe de um destino, a senha do código com a qual sua vida foi escrita. *Que horror, que horror*. Bastava proferir aquela espécie de grito para devastar todo um mundo de burguesa salvação. Mas *Marlow* não o faz. Prefere optar pela frase que lhe dita a retórica folhetinesca, tão cara à alma burguesa. Oculta a verdade e com uma mentira poética fecha o círculo da história de *Kurtz*, entregando-o à memória daquela sala como a enésima etapa daquela edificante viagem burguesa no país das maravilhas. Aquele mundo está salvo.

Marlow é um homem comum, que carrega consigo os homens comuns, para levar a efeito a viagem que conduz ao subsolo de suas verdades inconfessáveis. Na partida, o seu papel, de saída, é subversivo. Mas, rapidamente, nele vai tomando força o formidável mecanismo de autodefesa da boa consciência burguesa. *Marlow* se transforma na viva encarnação do desejo de voltar daquela viagem, incólume. *Marlow*

se defende daquela viagem. Quanto mais grava aquilo que vê, mais trata de sufocá-lo. E, quando o que encontra é cruel a ponto de ser insuportável, escolhe a censura.

Um dos trechos mais absurdos de *Coração das trevas* é aquele em que, quando finalmente, *Kurtz* e *Marlow* se encontram e falam, *Marlow* não faz nenhuma referência ao que conversam, mas, em meia página irritantemente vaga, apenas menciona a lembrança de um diálogo memorável, sem conseguir dizer uma só palavra que revele o caráter extraordinário daquele momento. Bom e belo veto. Experiências recalçadas.

Kurtz é o homem que escolhe entrar no coração das trevas e de lá não sai nunca mais. *Marlow* é o homem que para diante da soleira das trevas e se salva: “Teria sido escuro demais...” diz para se justificar de ter sepultado, para sempre, as últimas palavras de *Kurtz*. Teria sido escuro demais...

Coração das trevas é um livro inquietante – definitivamente desagradável – porque narra o movimento pendular pelo qual a consciência do homem comum é fortemente atraída pelo horror da verdade para, em seguida, dele se distanciar por não conseguir tolerá-lo. Uma encruzilhada entre a libidinosa atração pelo obscuro e a burguesa incapacidade de vivê-lo. Uma dupla personalidade que não é particularmente agradável recordar. Por isso, na névoa do Tâmis, enquanto *Marlow* está narrando, o que ouvimos não é uma bela história de aventura, mas sim uma história hipnotizante que não gostaríamos de ouvir e que, também, não conseguimos deixar de ouvir.

Se nós continuamos a ouvi-la, isso se deve ao modo pelo qual aquele homem a está contando. Modo este que é anômalo, por assim dizer, irregular. É o modo pelo qual Conrad escrevia: e é muito justo que se considere, por toda lei, os seus livros como de elevada e grande prosa, obras-primas literárias. Porém, no sentido estrito, não o eram.

Como qualquer bom leitor pode constatar *Coração das trevas* é um livro imperfeito. É tudo, exceto uma precisa engrenagem de relojoaria. Sob a perspectiva da estrita funcionalidade narrativa trai inumeráveis inclinações. As que mais se evidenciam são alinhavadas dentro da dramaticidade do narrar. Como frequentemente ocorre em Conrad, os equilíbrios internos ao narrar parecem casuais, dificilmente remetem a uma arquitetura rigorosa e consciente. Episódios marginais se transformam em longos trechos caudalosos que, por páginas e páginas, impõem um ritmo ao todo da narrativa e por outro lado, acabam apresentando, como instigante contraponto, a condensação de

episódios cruciais, que se precipitam em poucas linhas. Não é raro que uma expectativa de eventos seja construída meticulosamente para que, no momento em que têm que acontecer acabem se perdendo como meros acidentes de percurso: um pouco como construir enormes e suntuosas escadarias que, ao final, conduzem ao quartinho de despejo. Consertar o seu navio e poder partir é, para *Marlow*, um drama crescente que assume o exasperante andamento de uma aventura kafkiana: quem tentar procurar a solução para essa desgastante espera, no texto de Conrad, não a encontrará. Encontrará, como um ponto branco, *Marlow* conduzindo seu barco, como se fosse a coisa mais natural do mundo. E em meio a isso, o nada. A própria aparição de *Kurtz* é, por assim dizer, liquidada em poucas linhas, o que, considerando a angustiante espera e o mito construído ao redor de sua figura, poderia soar, no mínimo, como dissonante, um verdadeiro disparate.

Atribuir a semelhantes passagens da obra um preciso significado, tentando fazer crer que elas sinalizariam conscientes manobras procedimentais do autor, a fim de intervir (com estas bruscas alterações) no lógico andamento do narrar, convence só até certo ponto e ainda nos deixa perplexos. Seria mais correto, na realidade, aceitá-las como imperfeições e pronto: sinais distintivos de um modo de narrar substancialmente descoordenado e voluntariamente pouco controlado.

Aliás, toda a escritura de Conrad parece ser absolutamente coerente com uma predisposição à imperfeição. Conrad escrevia de modo desigual, alternando uma seca limpidez a frases viçosas e exuberantes como as florestas que procurava narrar. O ritmo interno dos períodos é, freqüentemente, desconexo e não parece querer seguir, com precisão, as áureas tendências de uma “bela prosa literária”. A adjetivação resulta, muitas vezes, excessiva e não raramente verifica-se uma substancial desproporção entre o objeto anunciado e a descrição que dele se dá: o maravilhamento diante do objeto permanece apenas nas intenções (nos adjetivos), mas acaba não sendo desenvolvido realmente na história. Resta, ao leitor, um presságio de encanto, mas a interação com tal encantamento, lhe é, ao final, negada.

Tomar conhecimento de tais imperfeições não é, em absoluto, desvalorizar a obra de Conrad: é um modo de inseri-la no universo que lhe é próprio. Conrad não escrevia, simplesmente, mal. O que Conrad escrevia reside um passo adiante da literatura e um passo logo atrás do simples, rudimentar, primitivo *narrar*. As obras dele

são obras limítrofes. A sua imperfeição se transforma em força, se nela reconhecemos o crepitar de um rito originário e mil vezes mais carismático do que a literatura: a narração. Antes de serem obras escritas, os seus livros são registros de uma narração oral: carregam em si a rudeza e os desequilíbrios de uma forma de contar primitiva, originária. Essa característica não se concentra apenas no fato de que, frequentemente, Conrad recorra ao conhecido truque de incumbir um só narrador de contar as suas histórias. Como em outros de seus textos, essa função é assumida por *Marlow*: de fato, o livro todo é um texto entre aspas, como se fosse a extensa gravação de uma voz que fala na neblina. É nisto que vem à tona e se explicita um traço que se encontra, na verdade, escondido no coração de toda narrativa conradiana: o de que ela permanece intimamente ligada à história oral, valendo-se da escrita como simples meio técnico e não como fim expressivo.

Para continuar fiel a esse intento, Conrad usou, para os seus livros, uma língua que não era a sua (o Polonês) e nem mesmo aquela com a qual cresceu (o Francês). Em suas mãos, o Inglês se torna um sistema de signos útil a traduzir – de modo mais neutro – a candente emoção de uma voz que narra. Isso significava estar a salvo dos riscos de sobrepor, àquela voz, o valor literário de uma linguagem.

A força da escrita conradiana reside nessa sua natureza primitiva: não ainda burilada com os ornamentos da língua literária, a narração volta a arrebatá-lo com a violência de uma mensagem extraordinariamente direta. Permanece-lhe uma ponta de mistério, constantemente corroborada pelas contínuas imperfeições, que compõem um todo com o mistério mais amplo e inextricável das histórias que ali se contam.

Não há praticamente nenhuma história contada por Conrad que não deixe margem ao indecifrável, traço distintivo da narração originária, que sempre veiculava enigmas infinitos e nunca se fechava no círculo funesto de uma explicação completa.