

POLIANA DOS SANTOS CORDEIRO

POÉTICAS DO URBANO:
ESTAMPIDOS PRODUZIDOS NO ENCONTRO ENTRE CIDADE,
LITERATURA E SUBJETIVIDADE.

Orientador: Prof. Dr. Luis Antônio dos Santos Baptista

Mestrado em Psicologia

Niterói
2011

POLIANA DOS SANTOS CORDEIRO

POÉTICAS DO URBANO: ESTAMPIDOS PRODUZIDOS NO
ENCONTRO ENTRE CIDADE, LITERATURA E SUBJETIVIDADE.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia, na área de concentração Subjetividade, Política e Exclusão Social.

Orientador: Prof. Dr. Luis Antônio dos Santos Baptista.

NITERÓI

2011

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C794 Cordeiro, Poliana dos Santos.

Poéticas do urbano : estampidos produzidos no encontro entre cidade, literatura e subjetividade / Poliana dos Santos Cordeiro. – 2011.

142 f.

Orientador: Luis Antônio dos Santos Baptista.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011.

Bibliografia: f. 137-142.

1. Vida urbana na literatura. 2. Subjetividade na literatura. 3. Escrita. 4. Ética. 5. Cortazar, Júlio, 1914-1984. I. Baptista, Luis Antônio dos Santos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 801.92

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Antônio dos Santos Baptista (orientador)
Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Cláudia Elizabeth Abbês Baeta Neves
Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Heliana de Barros Conde
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Profª Drª Tânia Mara Fonseca Galli
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*AOS QUATRO RAIOS DE SOL DE MINHA EXISTÊNCIA
QUE SABEM COMO POUCOS
CLAREAR E AQUECER O DIA QUE NASCE,
ASSIM COMO ANUNCIAR A BELEZA E O INSONDÁVEL
DE UMA NOITE QUE COMEÇA A CHEGAR
E QUE NÃO SE CANSA DE NOS FAZER OUTROS...
CADA VEZ MAIS FIRMES E ENCANTADOS PELAS ARTES QUE FAZEM A
VIDA PULSAR.*

*AOS POVOS LATINO AMERICANOS QUE NÃO SE RESIGNARAM DIANTE
DA LUTA.*

AGRADECIMENTOS

Desde aqui, talvez, o quando de uma nova escritura: oportunidade de outra vez mais lançar mão de - com as palavras - deixar escapar movimentos de intensificação dos afetos, das saudades, alegrias, sabores e amizades.

Agradecer-lhes com escrita:

pelos cantinhos, poros e interfaces de cada palavra, de seus sons e invencionices.

Espalhá-las,

distendê-las, apressá-las.

Virá-las pelo avesso, deixar que ganhem volume, esquecê-las.

Neste exercício, nesta artesanaria inquieta de jogar com as palavras e que compreende a maior parte do trabalho que aqui se apresenta, filetes, recortes, lembranças, vontades e fragmentos da participação de cada um de vocês

tão necessárias, tão adubo, tão carinho, tão sutis, tão cheias de cor, som, flores e silêncios:

como poderia não tomar de tudo isso, um impulso à escrita?

Ir, devagarzinho, transformando estes tantos, em superfície de se fazer literatura. Dessa literatura que seria um borbulhar de encontros entre ventos e corações capixabas, desassossegos e surpresas cariocas, acoplamentos e amizades que vão do Rio Grande do Sul a Aracaju, passando por Minas e adensando-se por outros cantos que nestes dois anos, ajudaram a compor os móveis territórios desta “experiência-mestrado”.

Por tudo isso, escolhi agradecer a vocês junto àquele que foi parceria e disparo apaixonante deste projeto. Não conseguiria deixá-lo distante, exatamente, no momento em que falo de amigos, de sonhos, de alianças e, sobretudo, das apostas num olhar, numa postura, numa perspectiva que tenha

na literatura a tensão instigante de um viver que se quer arte, e por isso se faz alegria.

Agradeço-os e, como se estivesse a presenteá-los, trago Julio Cortázar também:

A Deus, por ser luz e confiança. Por seu auxílio e amor em todos os momentos deste trajeto.

Meu pai e minha mãe, vocês são a parte mais importante de tudo isso. Para agradecer a vocês, pouco podem as palavras, porque é questão de puro coração, de pura cumplicidade e de toda a intensidade que nossos sentimentos trazem. Obrigado por serem minhas melhores companhias nesta estrada de inventarmos eticamente nossa conduta, nossos sonhos, nossas apostas, nossas vidas. Pelas aprendizagens, pelos momentos de incondicional felicidade, pelos almoços em casa, pelas cervejinhas de final de semana, pelo coração inquieto, pelas músicas na varanda, pela participação ativa nestes momentos e em todos os outros e por me fazerem enxergar a cada dia novo, outras janelas, outros sons, outros espaços de afeto a serem construídos. Todo o carinho do mundo a vocês. Muito obrigado por terem possibilitado mais esta vitória! *Desde pequeno, minha relação com as palavras, a escrita, não se diferencia da minha relação com o mundo em geral. Eu não acho que nasci para aceitar as coisas como estão, tal como me são oferecidas...*

Aos meus queridos irmãos: Tadeu e Betânia. Pedacinhos que compuseram cada traço desta dissertação. Cada ideia, cada desejo, cada impulso. Obrigada por fazerem com que nosso amor consiga estar sempre pensando novas felicidades, projetando outras alegrias, imaginando viagens, caminhos, experiências muitas, que teremos o prazer de compartilharmos. Bê, por todos os sorrisos e papos de sempre e Tadeu, por ser essa força incrível, esse coração que amo e por tudo seu que me faz acreditar nas coisas boas que a vida proporciona sempre. Obrigada, queridos, pelo amor cotidianamente reinventado. *Não há discurso do método, irmão, todos os mapas mentem*

menos o do coração, mas onde está o norte neste coração voltado para os rumos da vida, onde o oeste, onde o sul.

Tias, tios e primos, pela torcida e convivência desde o início. Tia Tânia e Tio Degolô, padrinhos, agradeço por todo incentivo e pelo amor aos livros e a música que também me fizeram cultivar. *Somos uma família estranha. Neste país onde as coisas se fazem por obrigação ou fanfarronada, gostamos das ocupações livres, das tarefas sem importância, dos simulacros de que nada adiantam.*

A este que faz funcionar todo o carinho, atenção, delicadeza e dedicação possíveis, Luis Antônio, meu orientador e professor que confiou neste trabalho, nesta parceria e fez mais vigoroso meus pensamentos, minha trajetória, o trabalho de pesquisadora e minha confiança nos afetos e amizades. Jamais teria sido tão divertido e intenso senão em sua companhia, querido. Muito, muito obrigada! *Antes de voltar a adormecer, imaginei (vi) um universo plástico, mutante, cheio de maravilhosos acasos, um céu elástico, um sol que inesperadamente falta, ou fica imóvel, ou muda de forma.*

As “professoras-mãos-juntas-a-trabalhar” que participaram das bancas pelas quais esta dissertação passou: Cláudia Abbês, por seu imenso cuidado, olhar inquieto e tensões tão necessárias ao fazer deste texto. A Tânia Galli, pelas maravilhas que enviastes daí do Rio Grande para que meu trabalho crescesse, crescesse, crescesse...muito obrigada por toda beleza e gentil compartilhar de ideias, afetos e apostas. A Heliana Conde, integrante mais nova desta trupe, obrigada por lançar-se junto a nós nesta aventura de escrita, leitura, pensamentos e exercícios. *O mistério não se escreve com maiúscula, como imaginavam tantos narradores, mas está sempre entre, intersticialmente.*

Aos colegas de turma, amigos do grupo de pesquisa, professores e funcionários da UFF e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia, meus agradecimentos por fazerem os momentos nesta universidade serem tão ricos e múltiplos. Os debates, encontros, conversas foram ótimos e cada dia valeu muito à pena! Pelos desdobramentos que a sala de aula pôde produzir,

sacudir. Muito obrigada, professora Kátia Aguiar, Roberto Novaes, Cristina Rauter e Eduardo Passos, Lilia Lobo, André Queiroz (pelos vídeos, livros e incontáveis atravessamentos do pensar), Livia Nascimento, Marcelo Santana (também pela força e beleza das palavras na pré-banca) e Leonardo Almeida. *A pintura é muito mais do que um mero produto visual [...] Eu pinto com todo o corpo. O que mais me revolta é a mania das explicações.*

Ao Grupo Labirinto pelos ótimos momentos partilhados e aos amigos Danichi, Tiago Régis, Diego Flores, Rodrigo Lages, Geraldo e Luis que fizeram com que me sentisse em casa logo. Indispensáveis corações a trabalharem juntos e a fortalecerem amizades infindas. Valeu! *Experimentou como outras vezes uma furtiva sensação de diferença, de perceber que certa realidade não se encaixava nas explicações.*

Ana Heckert, que parece flor, livros, lutas a se fazerem, café na cozinha, amor desmedido, brisa que corre, tanta poesia e brilho nos olhos que nem sei dizer. Obrigada por acreditar junto comigo, por impelir-me aos desafios e por segurar-me a mão! *É curioso as pessoas acharem que arrumar uma cama é exatamente a mesma coisa que arrumar uma cama, que estender a mão é sempre a mesma coisa que estender a mão, que abrir uma lata de sardinhas é abrir até o infinito a mesma lata de sardinhas.*

Beth Barros, que ensinastes a apaixonar-me por aquilo que não conheço e pelo construir amizades “aos abraços”. Ternura, sabedoria e toda determinação do mundo de que podemos transformar tempos e espaços em experiências mais potentes e vibrantes. *Há como uma luta interminável entre aquilo que o homem histórico acata e teme e a metamorfose que propõe o salto ao delírio e à criação irrepetível.*

Aos professores, amigos e funcionários da UFES, Sônia Fagundes, Robinho, Soninha Pinto, Cristina Lavrador, Leila e tantos outros que me proporcionaram mais encantamento ainda pelo estudo, pela universidade e pelo exercício do pensar que não se esgota nunca. Só se adensa. Obrigada!

As únicas coisas que terminam de verdade são aquelas que recomeçam todas as manhãs.

Juliana, companhia de morada na casa amarela, obrigada pelos bilhetes em papéis branquinhos deixados ou na sala, na porta da geladeira, em cima da TV. Pelas comidinhas de domingo e, principalmente, por estar existindo comigo numa amizade que mesmo com tanta idade, parece estar sempre querendo ser mais viva, densa e alegre. *O fascínio que uma palavra produzia em mim. Eu gostava de algumas palavras, não gostava de outras, algumas tinham certo desenho, uma certa cor.*

Diego e Gabriel, presentes que ganhei novamente nestes anos de Mestrado. Senão com vocês, como seria? Menos vigoroso, menos risadas, menos parcerias, menos sonhos, tropeços e acolhidas. Com vocês, mais revolucionário, mais rua, mais doce, mais arte. Vocês estão aqui, amigos! Talita e Dani, obrigada pelo cuidado e esmero com nossa amizade que tão simples e bonita é. *Instruções para cantar. Comece por quebrar os espelhos de sua casa, deixe cair os braços, olhe vagamente a parede, esqueça. Cante uma nota só, escute para dentro.*

Ao Guilherme, sentimento belo e novinho em folha, por ensaiar junto comigo as intensidades dessas “váriasAnas” que inventam arranjos, escapes, brincam e divertem-se sempre em movimentos múltiplos: ainda mais alegres desde nosso encontro fantástico (Cortázar nos pregou uma ótima peça, não é?!). Obrigado por estás forjando “Polianas” de cinema que atravessa o corpo, de literatura encantadora, de olhos brilhantes, de música que mobiliza o coração, de felicidade intempestiva, de ventos na calçada, de flores no cabelo, de pastéis e conversas no parapeito da Urca aos domingos. Por me ensinares todos os dias a ser mais andorinha: *Existem rios metafísicos, ela nada por eles como aquela andorinha está nadando pelo ar, girando alucinada, em torno do campanário, deixando-se cair para melhor levantar com o impulso. Eu descrevo e defino e desejo esses rios; ela nada por eles. Eu os procuro, os encontro, olho-os da ponte, e ela nada por eles. E, sem o saber, igualzinha à andorinha.*

É adorável andar pela cidade contigo. *Andávamos por Paris sem nos procurarmos, mas sabendo sempre que andávamos para nos encontrar.*

Ao amigo Felipe, coração fadado a sempre encontrar o meu (talvez seja mesmo coisas de dois escorpiões intensivos), por fazer com que sinta saudades todos os dias. Por isso que sabemos que nunca cessará de desdobrar-se, pelas janelas e varandas que estão a esperar por nós, pelas caminhadas que ainda faremos para falar de tudo, de um qualquer. És meu amigo de hoje, de outros recantos e praças, de fundo literário, de sorriso gostoso. És meu amigo de antes, de sempre...a por vir. *Sei que algum dia os brasileiros vão descobrir melhor Cley e que outros amigos escreverão lembranças mais completas e ricas sobre alguém que passou por nossas vidas esvoaçando, como esses fragmentos de música ou de prosa que só ouvimos enquanto estamos girando o dial do rádio, algo sem antes nem depois, rapidamente presente e já perdido.*

Querida Manu, impossível é agradecer-te. Falas-me de um amor que jamais me canso de aprender: amizade que ultrapassa distâncias e tem, ao mesmo tempo, morada certa! Obrigada por mostrar-me muito mais do que, por vezes, imagino poder ver. *Eu sou o urso dos canos dos prédios. Subo pelos canos nas horas de silêncio, pelos tubos de água quente, da calefação, do ar-condicionado, sigo pelos tubos de apartamento em apartamento, sou o urso que anda nos canos. Espio a escuridão dos quartos onde vivem esses seres que não podem andar pelos canos, e sinto quase pena ao vê-los tão grandes e desajeitados. Quando lavam o rosto pela manhã, eu lhes acaricio as bochechas, dou-lhes uma lambida no nariz e vou embora, como uam leve sensação de ter-lhes feito bem.*

À querida Brunella, fazedora incrível desta arte de transformar coisas, espaços, situações. De fazê-las diferir-se a cada doce e encantadora intervenção que produz por onde passas. Pela “amizade-flor-de-girrasol” que inventamos não importa a que tempo for. Um pouquinho do tango de que tanto gostas. *Nela os tangos maltratados pelo desgaste do tempo recuperam sua essência porque uma grande artista os transforma. E quando Susana se atreve*

a cantar um desses tangos cujos direitos à perpetuidade pareciam pertencer a Gardel, vemos a distância que vai da imitação à recriação, da rotina bem-adaptada ao brotar de um manancial.

Lê e Flavinha, Ju e Uca, Joania pelo carinho escancarado e pela paixão com a qual apostaram junto comigo neste projeto de Mestrado e em outros tantos sonhos nesta vida. *Enquanto o próprio cronópio se considerava ligeiramente supervida, mas antes por poesia que por verdade.*

Companheiro Douglas, por me ajudar a construir as melhores ideias, mas que se não as escrevo acabam desmanchando-se diante da maravilha que é estar ao seu lado. Amizade, talvez, enfrentamentos: temperos que nos mantêm sempre próximos um do outro. *Digamos que não acredito em prólogos, mas em compensação acredito na amizade e por isso ao longo dos anos acompanhei muitos amigos artistas e poetas nas suas aventuras de papel e de tela e de argila; como encontrar-se para vagar pelas ruas da cidade, conversando entre café e café, entre cigarro e cigarro. Nunca falei dele e sim com eles; nunca prefaciei nada e sim fiquei por perto, ombro a ombro quando o coração me dizia simplesmente: vamos.*

“Por que escrevo isto? Não tenho ideias claras, sequer tenho ideias. Há trapos, impulsos, bloqueios. E tudo procura uma forma, então entra em jogo o ritmo e eu escrevo dentro desse ritmo, escrevo por ele e não pelo que chamam de pensamento e que faz a prosa, a literatura ou outra coisa. [...] sendo a única recompensa do meu trabalho: sentir que aquilo que escrevi é como o dorso de um gato sob a carícia, com fagulhas e um arquear cadencioso [...]”

Julio Cortázar

RESUMO

Peças, jogos, palavras, quinquilharias. Fragmentos e narrativas. Literatura permeável ao que na cidade acontece. Composições de diversos a tangenciarem encontros imprevisíveis.

Estes são alguns dos “elementos-movimento” participantes desta dissertação que se coloca, permanentemente, a pensar sobre um jogo de interferências e ressonâncias nos encontros perpassados por seus três temas principais: cidade, literatura e subjetividade.

O corpo desta dissertação é feito das interseções e das interlocuções que foram sendo inventadas no percurso de sua escrita. Os embates, os limites e as passagens que o escrever acabavam por suscitar entre estes temas: singulares, múltiplos e imbricados um no outro.

Tomando da literatura o que dali instiga outras formas de pensar, experimentar, exercitar a vida e a morte, e das cidades, suas histórias que não cansam de se reinventarem nas vozes, passos, construções e reviravoltas espaço-temporais de tudo o que faz o tecido urbano vibrar. Esta dissertação vai se constituindo em seu próprio fazer-se: neste processo intercambiável e poroso que faz da escrita também um exercício de montagens e desmontagens de si, ou seja, uma escrita pensada e praticada como um possível elemento de interferência nas constituições subjetivas do contemporâneo.

Seguindo estas ideias, definimos com este trabalho, uma aposta sobre um modo de pensar a cidade e a literatura que as afirme em suas constituições vazadas, heterogêneas e provisórias, inseridas num campo de contágio e formação que gera também mudanças e diferenciações em nossas posturas diante do mundo, dos acontecimentos e das vivências.

Para delinear os primeiros estampidos deste encontro entre cidade, literatura e subjetividade, fizemos uso das obras de um escritor argentino, Julio Cortázar, cujo trabalho se estende pela escrita de romances, contos e ensaios, tendo como interlocutores as filosofias e os estudos de Michel Foucault, Walter Benjamin, Roland Barthes e Maurice Blanchot, além de outros. Os textos de ambos os teóricos e a literatura de Cortázar formam uma composição inesperada e passível de costuras e descosturas. A experiência literária do escritor argentino nos serve como ferramenta na tentativa de deslocarmos corpos, pensamentos e experiências por outros rumos que não os já habituais e validados pelas concepções de verdade, identidade, realidade, embasados por ideias e perspectivas racionalistas e fechadas aos intempestivos que podem surgir ao abrirmos um livro, escrevermos uma dissertação, dobrarmos uma esquina, caminharmos pela cidade ou entrarmos num café ou estação de metrô.

Palavras-chave: cidade, literatura, escrita, subjetividade, Cortázar, ética.

ABSTRACT

Parts, games, words, junk. Narrative and fragments. Permeable literature to what happens in the city. Compositions of various unpredictable encounters. These are some of the "elements/movement" participants in this dissertation that is placed permanently thinking about a game of interference and resonances steeped in meetings by their three main themes: city, literature and subjectivity.

The body of this dissertation is done by the intersections of the dialogues that were invented in the course of its writing. The clashes, the limits and passages that the writing process ended up raising between these issues: individuals, multiple and overlapping each other.

Separating from the literature what incites other ways of thinking, of experience, of practice the life and death, and cities, their stories that never cease to reinvent themselves in voices, steps, buildings and twists space-time of all that makes vibrate the urban fabric, this work is establishing itself in its own make up: interchangeably in this porous process which makes writing also an exercise in assembling and disassembling themselves, that is, a written thought and practiced as a possible interference in subjective constitution of the contemporary.

Following these ideas, we define this work as a bet on one way of thinking about the city and the literature that declares into their leaked, heterogeneous and provisional constitutions, set in a field of contagion and training that also generates changes and differences in our attitudes toward the world, the events and experiences.

To delineate the first bang from this meeting between the city, literature and subjectivity, we used the works of an argentinian writer, Julio Cortazar, whose work extends the writing of novels, short stories and essays intermediating the studies and philosophies of Michel Foucault, Walter Benjamin, Roland Barthes and Maurice Blanchot, and others. The texts of both theoretician and the literature of Cortázar form an unexpected composition and subject to seams and descoser. The Argentinian writer's literary experience serves as a tool in the attempt to shift bodies, thoughts and experiences from other directions than usual and already validated by the conceptions of truth, identity, reality, underlined by rationalist ideas and perspectives closed to that bang that can arise when we open a book, write a dissertation, turn a corner, walk around a city or get into a cafe or a subway station.

Key Words: City, Literature, writing, subjectivity, Cortázar, ethics.

SUMÁRIO

PREÂMBULO: “GATILHOS, DESMANCHES E INESPERADOS: A POÉTICA DO QUE NÃO SE SABE.”

Será explicitado ao leitor os motivos que nos levaram a organizar o texto no formato dos disparos. Argumentamos sobre como funcionam os disparos nos quais apostamos.

PRIMEIRO DISPARO

O interminável e o incessante na escrita.

Neste disparo trabalharemos os temas que dizem à respeito da escrita, dos processos que a perpassam e de como entendemos as intensidades que estão em jogo no exercício de escrever. Faremos uso das obras de Maurice Blanchot, Roland Barthes e Michel Foucault.

SEGUNDO DISPARO

Peripécias de um Cronópio.

Este momento do texto trata do uso de partes da obra do escritor argentino Julio Cortázar na direção de realçar o que nela se agencia com as ideias de literatura, escrita e cidade que trabalhamos em nosso texto.

TERCEIRO DISPARO

Intempestivos de uma cidade por vir.

Apresentaremos o conceito de cidade no qual apostamos e pensaremos, a partir de um viés com a ética, as fronteiras e os inesperados e as composições neste plano-mosaico.

QUARTO DISPARO

Intersecções entre cidade, literatura e subjetividade.

Parte final da escrita onde traçaremos com mais detalhes os atravessamentos que se dão entre estes temas. Porém, isto já vem sendo delineado em todo percurso do texto.

À GUIA DE CONCLUSÃO: ANOTAÇÕES DE UM POR VIR.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MORTE E VIDA SEVERINA

*"...E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina."*

João Cabral de Mello Neto

ALGUNS INQUIETOS COMPANHEIROS A SE APRESENTAREM:

Cartaz exposto na Plaza Dorrego, na cidade de Buenos Aires.



GATILHOS, DESMANCHES E INESPERADOS: A POÉTICA DO QUE NÃO SE SABE.

PRIMEIRO ECO.

Dispara-se uma fotografia.

Uma câmera fotográfica, num parque em Paris ou numa esquina de Buenos Aires, deixa escapar indícios deste seu primeiro disparo. Anônimo e singular. É possível escutar o som da máquina, que neste ato, parece desdobrar-se do próprio aparelho, abandonando-o e, aos estalos, transforma-se em imagem não antecipável.

A partir do disparo - esta porção espaço-temporal indeterminada, abrupta e latejante - e do ruído projetado por seu lançamento, a realidade é interrogada e o inesperado se insinua. Até que os instantâneos ganham o papel fotográfico - onde não se verá réplica das intenções do olhar de quem as tirou, mas uma distância a ser explorada e preenchida pelo insólito que desliza nas paisagens - desmentindo e contrariando o que é costume e indiferença na ideia de mundo presa aos conceitos de verdade, segurança, controle e definição.

O escritor argentino Julio Cortázar, parceria insondável e intensiva deste estudo que pensa a experiência literária e as peripécias das cidades sempre permeadas pelos modos que as fazem diferir e inventarem-se, imaginava que a fotografia seria algo próximo a uma “provocação, uma abertura, um talvez” (CORTÁZAR, 2010 p. 419), sinalizado pelo disparo intrometido de uma Contax 1.1.2 que explode em diversos momentos, não encerrando-se em si mesma e criando dúvidas sobre se a imagem que aparecerá no papel é, de fato, representação fiel do que acontece diante da câmera.

Um disparo que é corte seco e fomenta o uso de nossa atenção - que não apenas pelas vias da técnica e dos incontestáveis produzidos pela

racionalidade - para que captemos os intempestivos que saltam dos recantos menos sondáveis e iluminados de tudo aquilo que coexiste nas experiências e nos acontecimentos.

Julio Cortázar nos faz entrever ainda outras experiências, que em sua literatura, cortam “como lâmina fria cômodas suposições” (UCHÔA *apud* GOMES, 1994) e por isso, também indicam a intensidade dos disparos que estivemos a tentar efetuar neste trabalho.

Literatura e cidade já começam a entranhar-se. Vejamos, então.

Cortázar viaja até a Nicarágua após a derrota do regime ditatorial de Somoza em meados de 1979. Faz este percurso por cinco vezes, desde então, e anteriormente, em 1976 quando ainda era vigente no país o poderio e as ordens da família Somoza. Julio também visitara como clandestino este país que lhe encantou por diversas razões.

Numa dessas ocasiões, nas quais a Frente Sandinista de Libertação Nacional já começava a conseguir esboçar outro modo de organização junto a seu povo e um novo processo político também anunciava seus primeiros movimentos na Nicarágua, Cortázar chega até lá, passando pela Costa Rica e encontrando neste caminho, amigos e companheiros que participaram da luta e da resistência à ditadura somozista. No sítio de um poeta nascido na Nicarágua, José Coronel Urtrecho, onde, Cortázar e outros estavam reunidos antes de chegarem a capital, pararam um instante para tirarem fotos e registrarem aquele momento.

Neste disparo, nesta fotografia, Cortázar também pensou sobre o quão surpreendente e inusitado poderia ser o resultado daquele exercício arriscado, ou seja, uma foto poderia *ficcionar* mais uma série de acontecimentos, percepções, vestígios e não apenas, exercer a função imediata e provável que a ela é delegada, resultando na execução de uma tarefa já esperada: reproduzir a realidade. Ele escreve:

[...] com uma dessas câmeras que deixam sair simplesmente um papelzinho celeste que pouco a pouco e maravilhosamente e polaroid se vai enchendo de imagens paulatinas, primeiro ectoplasmas inquietantes e pouco a pouco um nariz, um cabelo crespo, o sorriso de Ernesto com sua fita nazarena na cabeça, dona Maria e dom José sob o fundo da varanda. A todos isso lhes parecia muito normal porque, claro, estavam habituados a usar essa câmera mas eu não, para mim, sair do nada, do quadradinho celeste do nada essas caras e esses sorrisos de despedida me enchiam de assombro e eu lhes disse, me lembro de ter perguntado a Oscar o que aconteceria se alguma vez depois de uma foto de família o papelzinho celeste do nada começasse a se encher com Napoleão a cavalo [...] (CORTÁZAR, 1987, p. 10)

Disparos sinalizando a dissolução do que parece pronto, estanque. Disparos lançando novos sopros, outras ventanias a bagunçar o que se firma como conclusivo. Acontecimentos que se interrompem uns aos outros na própria película fotográfica e desarranjam nosso modo de olhá-las, de fazê-las. Logo, algo diferente se interpõe nesta relação foto, fotógrafo, imagem e desdobra mundos diversos. Camadas múltiplas que se interpenetram e, inventando novas composições, explodem as fronteiras¹ do que parece não mudar de intensidade, de ritmo e que, por isso, constitui-se preso as ideias de soberania e de controle “do assim chamado sujeito do pensar e do conhecer” (GAGNEBIN, 2010 p. 17).

Outros planos se abrem.

Retornando à visita de Cortázar a Nicarágua, após o enfrentamento de uma ditadura vigente durante 45 anos com tudo o que de mais grave e violento isto implica, o escritor, agora alocado numa comunidade em Solentiname, um arquipélago no litoral sul da Nicarágua, nota, antes de dormir, algumas telas pintadas e que estavam postas num canto da sala, onde Cortázar estava. Alguém lhe explicou que eram trabalhos feitos pelos camponeses do local, algumas telas assinadas, outras não: pequenos quadros pintados com um olhar destituído de soberba ou de qualquer tipo de vaidade, porém, permeados pela simplicidade e beleza que saltavam aos olhos do viajante argentino.

¹ Sobre o tema da fronteira, indicamos o texto de Jeanne Marie Gagnebin, intitulado “Entre a vida e a morte”, apontado nas referências desta dissertação, e que nos esclarece acerca da diferenciação entre o conceito de fronteira e de limiar, utilizando-se da obra e do pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin para tensionar ainda mais esta questão.

Eram pessoas saindo feito formigas de uma cabana de açúcar, “um cavalo de olhos verdes contra um fundo de canavial”, um batizado numa igreja, “um lago com botezinhos iguais a sapatos e em último plano um enorme peixe que ri com lábios de cor turquesa” ou

[...] uma mãe com duas crianças nos joelhos, uma de branco e outra de vermelho, sob um céu tão cheio de estrelas que a única nuvem ficava meio humilhada em um ângulo. Apertando-se contra um canto da moldura do quadro, já saindo da tela só de medo (CORTÁZAR, 1987, p13).

A venda dos quadros auxiliava a tocar as coisas para frente na comunidade e, além delas, eram produzidos também trabalhos em madeira e em pedra e algumas esculturas que os camponeses criavam.

Ao lembrar-se de um rolo de filme colorido que tinha guardado no carro, Cortázar toma alguns quadros numa braçada só, leva-os para fora do salão da comunidade e fotografa-os na intenção de projetá-los, quando, já de volta a casa. Afinal, não poderia levar todos. Da Nicarágua, Cortázar seguiu para Havana e lá, uma amiga providenciou a revelação de todos os rolos de filme que o escritor usara na viagem e, numa tarde, andando por um dos bairros da cidade, Julio lembrou-se de ir recolher os filmes que já estavam prontos, revelados. Ao iniciar a projeção do primeiro dispositivo de cada série das fotos que tinha feito, recordou que antes dos quadros, havia fotografado uma das missas na comunidade e umas crianças brincando entre as palmeiras (parecido com o que via nos quadros) contra o fundo bem azul da paisagem.

A cada aperto do botão de mudança que fazia as fotos projetadas das pinturas, da missa e das crianças brincando irem passando adiante, umas após outras, em sequência, disparadas pelo barulho do toque no artefato responsável pelo movimento, o escritor não mais as reconhecia. Olhando por um bom tempo cada foto tirada em Solentiname - pequeno mundo rodeado de águas – via também,

tiras que rodeavam um jovem que eu olhei sem compreender, eu havia apertado o botão e o jovem estava ali em um segundo plano claríssimo, um rosto largo e liso como que cheio de incrível surpresa enquanto seu corpo se inclinava para frente, o buraco nítido no meio da testa, a pistola do oficial marcando ainda a trajetória da

bala [...] um fundo confuso de casas e de árvores. (CORTÁZAR, 1987 p. 14)

Talvez, tivessem lhes dado o envelope com fotos erradas, trocadas com as de outro cliente, mas podia ver a missa, as crianças. Como? Já não sabia se o botão seguia ou não os comandos de sua mão e percebia a impressão no que surgia do projetor de grupos uniformizados, de costas, olhando para um grupo que corria tentando refugiar-se em algum lugar, expressões incrédulas no que viam, uma sala com luz suja e de janelas com grade e uma jovem diante de uma mesa, sendo “interrogada”, uma clareira na selva e um rapaz de cara longa e topete encurralado por outros seis homens que pareciam apenas estarem dizendo, displicentemente, algo pouco importante a ele. Pedacos de histórias que poderiam estar ocorrendo no centro de cidades como Buenos Aires, São Paulo ou Santiago.

A amiga de Cortázar chega e prepara-se para ver as fotos e ele a deixa sozinha na sala junto ao projetor. Claudine passa os olhos por todas as fotografias, joga-se para trás na poltrona e comenta com ar suave a beleza e como foram bem tiradas as imagens que mostravam o peixe sorrindo, a mãe com as crianças no colo e o batizado na igreja. Pergunta quem pintou os quadros já que não podia ver as devidas assinaturas. Quase nada escapou ao roteiro comum e modulado.

Julio escreve por fim: “[...] Não ia lhe dizer, o que lhe podia dizer agora, mas me lembro que pensei vagamente em perguntar-lhe se em algum momento não havia visto uma foto de Napoleão a cavalo. Mas, não lhe perguntei, claro.”

Os encontros e as viagens de Cortázar, as cidades pelas quais passava, fotos e músicas que lá encontrava, transformavam-se em “matéria-de-literatura”. Não em relatos nem tampouco em escritos que expressavam, especularmente, o que nestes lugares ocorria, mas num pensamento desdobrado em narração e produzido numa experiência literária que permite atravessamentos, mudanças de territórios e derramamento das bordas (GAGNEBIN, 2010) em direção a um espaço indeterminado, poroso e afeito às

ultrapassagens, indicando-nos que, deste modo, algo perpassa nossas perspectivas de mundo que não apenas o que fala de uma vida ordenadamente administrada, distante dos embates e conservada a partir da indiferenciação e da indiferença.

Nossos disparos sinalizam esta postura.

No embaraçar de algumas certezas - como nas fotografias sobre as quais Cortázar trabalhou – eles mostram um plano de composição e de passagens, de fluxos e de contra fluxos, de existências outras e de histórias que estão ainda por vir.

Após estas primeiras linhas, ressaltamos que a questão fundamental a partir da qual se desenrola esta dissertação toca no trabalho de pensarmos acerca dos modos como a literatura de Julio Cortázar - seguindo suas inquietações com relação às cidades e às experiências e acontecimentos que nela forjam composições - trazem contribuições para que articulemos ideias e propostas sobre a ética no contemporâneo. A ética de uma escrita que se desdobra e não se finaliza, dos processos subjetivos que podem ser interpelados e perpassados pela literatura e pelos movimentos citadinos. Ética de um exercício de si que se faz político e estético e que aparecerão nos arranjos que tentamos tecer nesta escrita.

Sendo assim, seguimos na trajetória dos disparos e, aos esbarros, percebemos como se formam suas estratégias avessas às intencionalidades: maquinam “mínima linha de fuga que transforma uma cena corriqueira num lugar privilegiado de encontro, encruzilhada onde espreitavam outras formas, outros destinos, outras razões de vida e de morte.” (CORTÁZAR, 2010 p. 419).

SEGUNDO ECO

Escreve-se aos disparos.

Das cercanias da literatura provêm o impacto de outro deles a se efetuar. Este disparo, assim como os da máquina de retratos, segue rumo, atravessado pela provocação de forças que não se convertem em lei. Não se deixam amansar. Em literatura, ele projeta passagens, cria atalhos ainda não visitados e desconcerta qualquer sentido que busque hegemonia. Seus estilhaços fazem furos na linearidade da história e da realidade incitando a emersão de outros campos de possíveis e aliando-se a forças que também promovem este movimentar, produzindo um mosaico cheio de paradoxos e inesperados. Disparos pensados como “séries aleatórias que de tempos a tempos, acontecem².” (FOUCAULT *apud* BLANCHOT, 1987 p. 34)

A armação que apresentamos nesta dissertação, já deixando algumas pistas sobre o modo como ela opera, não se inscreve como um formato meramente estilístico usado para adornar, enfeitar a escrita. Ao contrário disto, ela é uma aposta - que também coloca-se em ação e em risco, ao invés de estar posicionada num espaço externo aos temas que neste trabalho tratamos – na “desessencialização” da escrita, e, especificamente, da escrita literária. Na descontinuidade da reflexão que, vista dessa maneira, mostra os modos forjados pelo trabalho de construção e de invenção produzidos aqui, assim como seus “instrumentos e interferências que escapam às intenções e ao controle do sujeito.” (MURICY, 1993 p. 668). Encontraremos na escrita mais potência se ao invés de a julgarmos, optarmos por segui-la, captando suas reentrâncias, seus desníveis, avanços e brechas, seus cansaços, suas tomadas de posição, sua marcha não-igual. O palpitar de suas intensidades e o furor de suas inquietações que ultrapassam quaisquer medidas.

Os disparos não são passíveis de serem instalados num contexto que ajude a situá-los rentes a um conjunto hermético e específico, por isso, foram nesta dissertação produzidos de forma serial - sempre inseridos nos embates

² Michel Foucault utiliza na “Arqueologia do Saber” os termos *acontecimento*, *série*, *regularidade e condição de possibilidade* opondo-os aos princípios que dominaram a história tradicional das ideias, no seu entendimento. Estes correspondiam, respectivamente, *a criação*, *a unidade*, *a originalidade e a significação*. Todos estes últimos, baseados em propostas transcendentais, idealizadas e nos significados que precisam ser desvelados e interpretados.

que este termo deixa vir à tona – e engatados em outras séries, de diferentes tamanhos, intensidades, aberturas e posicionamentos, que vão dando ao texto uma sequência sustentada no inesperado destes disparos que não tem lugar certo a alcançar, e nos estampidos que ouvimos ao percebemos o estalar das modulações distanciando-se das formas que as sufocam e tentam finalizá-las. Os arranjos que vão se constituindo entre as séries provocam uma

interpenetração ou um deslocamento de singularidades neste meio e ora, quando se imobilizam, formam *quadro*, ora, pelas suas relações sucessivas de simultaneidade, se inscrevem em fragmentos ao mesmo tempo aleatórios e necessários.(BLANCHOT, 1987 p. 33)

Sendo assim, a literatura na qual este trabalho aposta sofre a pressão destes disparos. Fragmenta-se pela ação disruptiva deles, porém, não perde a consistência e o ritmo. Disparos que deslocam o fazer, tanto daquele que está a escrever e, portanto, a desaparecer, quanto do que relaciona-se com a obra de um outro lugar: posição que também sente as oscilações e participa, ativamente, das intempéries que a literatura inventa. Não é mais com um sujeito que esta literatura apresentada aos disparos faz fronteira. No entanto, sua lida é com a afirmação de um Neutro que não tem conteúdos prévios, nem tampouco, une-se a vínculos que se coloquem aproximando a experiência literária de um “Eu”.

Ter como interlocutor um Neutro³, assim como Roland Barthes o pensou, principalmente, em sua obra intitulada “o Neutro”⁴, ao invés de uma

³ De acordo com o verbete escrito pelo professor Latuf Isaias Mucci sobre o conceito de neutro para Roland Barthes, ele “refere-se, portanto, a estados intensos, fortes, inauditos, que suspendem as ordens, as leis, as cominações, as arrogâncias, as intimações, as exigências, os narcisismos. O neutro, no diapasão barthesiano, transgride a doxa ou o senso comum, a opinião corrente, a opinião pública, o espírito majoritário, o consenso pequeno-burguês, a violência do preconceito, a voz do natural, a *vox populi* - voz do deus do poder. O neutro desvia a norma, a normalidade, o estabelecido, o preestabelecido. (BARTHES, 2003 *apud* MUCCI, Latuf Isaias. Neutro. In Dicionário de Termos Literários, 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1536&Itemid=2>. Acesso em: 28 de junho de 2011.

⁴ Importante lembrar ainda que no livro, o filósofo apresenta já na exposição do curso que se transformou neste livro posteriormente, uma proposta que divergia a de um discurso ordenado, hierarquizado e de completudes. O Neutro é escrito em trinta figuras, numa exposição livre, descontínua e aleatória de fragmentos e cada fragmento “é, por sua vez, não sobre o Neutro, mas no qual, de maneira mais vaga, há Neutro.” (BARTHES, 2002 p. 35) Logo, na discussão

personalidade centrada na identidade do eu, é uma maneira de transgredir, política e eticamente esta proposta e lançar, não uma alternativa ou uma solução corretiva e ortopédica a ela, contudo, de mostrar este Neutro como um campo aberto de possíveis a serem praticados, costurados, filmados, pintados, musicados e, principalmente, escritos. Todos, exercícios incessantes capazes de gerar equívocos e de fazer as certezas derraparem neste terreno de passagem tomado, agora, pelas indeterminações de um “Ele” que

[...] não glorifica a consciência em um outro que não o eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer “Eu”. “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo. (BLANCHOT, 1987 p. 19).

A relação neutra implica num movimento de estremeamento do cogito cartesiano e, portanto também, no desmoronamento da unidade do eu, da primeira pessoa, que como prática histórica, plástica e ética, alcança a alteridade absoluta, ou seja, o próprio Fora, na medida em que distancia-se de si mesma e abre acessos às indicações deste neutro que não pertence a categoria de objeto e nem de sujeito. (LEVY, 2003 p. 40)

Este é o realce dos disparos que ousamos com esta escrita. Em cada parte dela, das linhas mais tangíveis até aquelas que por serem ausência e silêncio, permanecem invisíveis, mas não menos expressivas, os disparos funcionam como artefatos, pois “retiram as palavras do curso do mundo” (BLANCHOT, 1987), desinvestindo-as de um poder que tenta esgotar a agitação provocada por suas errâncias e encerrá-las em um mundo de identificações imediatas: como se o que se fala, se pensa e se ouve fosse o correlato direto da realidade que o mundo espelha.

Usar os disparos é deixar claro que na linguagem literária, ou seja, na linguagem na qual apostamos, as palavras ricocheteiam dentro do limite de espessura maleável no qual se constrói a literatura e que ao chocarem-se

sobre o neutro, temos um acento no que lhe afirma como acontecimento, exercício, ensaio, ação e menos em algo que lhe explique e que possa o definir.

contra as paredes de um livro, por exemplo, se movimentam em sua inquietude - a linguagem e as palavras – podendo intumescer-se deste plano incongruente que chamamos de “Fora”.

Os disparos flertam com este Fora.

Com este improvável plano de maquinações do diverso, de escape à definição de um território com geografias localizáveis, mas povoado pela presença de uma não presença, de um espaço sem lugar que não conhece o bom sossego dos assentos sem cor, sem carne, sem sangue.

Como o neutro, subverte o tempo dos “relógios funcionários-públicos”, da história onde cada qual tem seu correspondente fixo e irremediável, das representações de papéis que não ousam errar, caminhar, mover-se num espaço no qual as coisas saem da lorota do discurso do interior e criam trânsito, desembocando na potência impessoal de uma literatura marcada pelos estrangeirismos, por um pensamento nômade e pelas interferências bruscas de um fazer-se constante nos múltiplos planos e nos mais diferentes acontecimentos que se aliam à arte, à inquietação e à surpresa, mostrando-nos a passagem do que é incerto, cambiante e inesgotável neste mundo que nos constitui e o qual somos convocados a inventar.

Se os disparos não arrepiam a pele, eles não funcionaram. Eles não *aconteceram*. O índice da existência deles – dos disparos – é o corpo. Sua experiência é visceral e inabalável é o contágio de sua alegria. Estrategicamente, podemos nos mexer e quem sabe, no deixar o corpo balançar-se por eles, conseguimos ampliar a distância onde será capaz ouvi-los e senti-los, fazendo os estampidos destes disparos crescerem e expandirem sua ação que vigora também na ideia de que “é preciso adensar o coração e de que é preciso se mexer para sentir as grades que nos aprisionam”. Amplificar os sentidos, sustentar o não apaziguamento, abrir caminhos para os impulsos e vê-los trazer nova onda de vibrações que se propagarão - por materiais das mais diversas qualidades, e, em certos momentos, sutilmente - até as regiões mais insondáveis de nosso pensar, escrever, caminhar, sonhar.

A agitação dos disparos naquilo que faz o adensar do coração e o mexer do corpo, afasta de nossa voz o seguinte canto que parece manter-se sempre na mesma condição: “Meu aconchego é cativo. Meu aconchego é cativo.”, impedindo-nos de deixar que nossa imaginação torne-se inerte, refreada e apenas sobrevivendo por uma espécie de desinteresse que só se prolonga. Por isso, os disparos se mexem, nos mexem, causam trepidações. Se não assim, continuaremos tal cantar, desejosos de sermos somente uma máquina morna e calma: “Máquinas? Pernas para andar, braços agarrar, nenhuma dor, nenhum pensamento?”.

Estas últimas citações foram ouvidas numa peça de teatro escrita e montada a partir da interferência produzida pelos diversos textos de um dramaturgo alemão chamado, Heiner Müller, na qual três atores e uma equipe inteira, integrantes da Cia. São Jorge de Variedades, colocaram em cena um composto fulgurante que estourava nos olhos e nas ideias dos que, mais que expectadores porque também participantes, viram-se como que rompidos e ultrapassados pela performance e pelo teatro que se encenava.

A firmeza dos disparos desta dissertação se faz em meio ao engano e a errância como forma de “fugir da prisão da identidade, da razão, do cotidiano e do aborrecimento” (GAGNEBIN, 1996 p. 242) e tenta, junto à literatura, rachar os muros da linguagem e de seus fundamentos contribuindo para seu desmoronamento enquanto centro, estrutura, via de verdade. No posfácio ao livro “O Camponês em Paris” de Louis Aragon, Jeanne Marie Gagnebin esclarece que esta atitude não se conforma como um tipo de “revolta adolescente”, mas que neste contexto, algo vigora no gesto de empurrar a linguagem, a realidade, até seus próprios limites:

configurar os limites das palavras de dentro da linguagem, desenhar, com o lápis do raciocínio, as fronteiras da razão, expressar o funcionamento do pensamento através do pensamento. (GAGNEBIN, 1996, p. 244)

Assim como a literatura, a cidade também funciona como paisagem a ser percorrida: esburacada e fugidia, e no mesmo sentido que no texto, a cidade também é tecida numa rede labiríntica com entradas, saídas, caminhos,

descaminhos e histórias diferentes. Por isso, a importância de costurarmos as cidades - e o que nela buscamos realçar neste estudo - com a literatura, sendo que é esta última que dará o tom sobre quais panoramas, linhas e contornos estamos a trabalhar e a pensar sobre a questão das cidades e das diversas forças que a povoam. Logo, afirmamos que as cidades nesta dissertação despontaram da literatura de Cortázar. Da experiência que a escrita deste autor nos convoca a pensarmos sobre como cidade e subjetividade são capazes de incitar invenções, acontecimentos e contágios que se diferem do programado, dos naturalismos, das essências e da ingenuidade dos finalismos. Cidade e literatura como interfaces de um deslocar que interrompe e desarticula os parâmetros de certa visão continuísta e domesticada do dia-a-dia.

Dito tudo isso, os disparos ainda percorrem outro trajeto.

Ao usarmos certas ideias e palavras que ao primeiro olhar parecem e soam como fortes, duras ou agressivas, lembramos que dentre tudo o que coexiste no que entendemos como disparo, morte, pressão, risco, luta, estampidos, desmoronamento, mostra-se, de fato, certa “crueldade” que pode assustar, contudo, o caminho, ou melhor, o que tonifica estes termos com outro sentido é que ainda que fazendo uso destas expressões, o modo de levar deste texto, sua cadência, seu desenrolar, investem-se de uma ternura firme e “lucidamente leve, que talvez seja a única forma possível de seriedade que nos caiba”. Como no posfácio já citado, Jeanne Marie lembra que ao entrar no livro de Aragon seria preciso ter cuidado, pois as passagens que ele propunha e as ruas parisienses poderiam levar à perda da identidade, à rememoração do passado e, talvez, ao ‘reino invisível da morte’, mas “leva brincando, com ternura, com humor, com a alegria das imagens.” (GAGNEBIN, *Ibid.* p. 258), e é neste patamar que também pensamos esta escrita, fundida à arte, às dobras e aos intempestivos que a fazem respirar com mais força e vivacidade. Uma escrita terna, afiada e pulsante.

Disparos a rachar conjecturas e atuando como uma “arma- máquina” *díspar, que dispara, faz diferir e inventa relações de disparidade* nos pensamentos que produzimos sobre estes três fragmentos irreduzíveis e que

tem em comum uma relação intensiva e uma interlocução ativa com o Fora, com um plano de invenção e assim como estarem na direção e na busca não antecipável de um Neutro, como o entendemos e mencionamos nas páginas anteriores. Disparos que conjugam e diferenciam matérias, afirmando um paradoxo responsável por gerar um pulsar crítico e movente no qual encontra-se esta dissertação.

OUTRO ECO QUE TAMBÉM CONTINUA

Em cada momento na escrita desta dissertação a imaginamos num *intermezzo* – palavra italiana que remete a um breve espetáculo entre dois atos de um drama ou de uma ópera - entre algo que a impulsiona e que é desprovido de origem e sentido unitário e um vir a ser que nunca seca. Assim, quando a escrita chega próximo às vias de se concretizar, ela morre, ou seja, ela se lança novamente ao mundo endiabrado da literatura.

E o que fica mais latente em toda esta história é que ela só se faz possível desta maneira, pelo contágio irresistível que acontece no momento do escrever – impreterivelmente ali, nem antes, nem depois – com as intensidades do Fora que, seguramente, não se furtaram em participar, junto a tudo isto que escreve estas linhas, desta festa ilimitada que a escrita inventou e continuará a fazer germinar .

Aqui temos as trepidações que a literatura de Julio Cortázar nos faz sentir: entra neste “tecido de texto” como interlocutor fundamental no “encontro-interferência” que apontamos entre cidade e literatura, disparado por fragmentos despojados de propósitos anteriores e determinados. Portanto, é desta maneira que a experiência de Cortázar com a escrita nos chega e ressoa nas perspectivas realçadas nesta dissertação: tangencia este texto na medida em que a literatura que Julio empreende toca-nos como um exercício que se formula aos retalhos, numa poética da destruição, num projeto de contranarrativa (ARRIGUCCI, 1995 p. 25) que se interpõe lúdica e

zombeteiramente aos códigos e tradições nos mais diversos campos e das mais diferentes ordens.

Cortázar nos toma pela literatura que aparece aos desmontes e remontes, num traçado de um fazer que é busca permanente, ou seja, habitando uma literatura que defronta-se consigo mesma e incita um desdobrar sinuoso que a lança, ininterruptamente, ao contato com um por vir abarrotado de composições e acoplamentos possíveis.

O tracejar labiríntico no qual a escrita de Cortázar parece arranjar-se nos fez convocá-la para as aventuras e para as tensões que a ideia de produzir esta dissertação de mestrado pediu. A obra deste autor mostra “uma literatura de invenção, marcada pela busca e pela experimentação contínua de novos rumos. Uma obra em rebelião permanente, em constante transformação.” (Ibid, p. 20).

Por isso, também, os disparos, os estampidos, as porosidades. Por isso, uma literatura que não se conforma em si mesma e espraia-se em relações com outros textos, artes, linguagens e temas.

Linhas dos tecidos-textos da literatura e as dessa escrita entrelaçam-se no percurso e jogam com a ideia de uma leitura-montagem dos segmentos justapostos, produzidas a partir das múltiplas combinatórias que colocam-se abertas no imprevisível que as faz existir.

Um estudioso da literatura de Cortázar, Davi Arrigucci Jr., escreve sobre as intensidades engendradas nos livros deste argentino e que foram também, para este estudo, peças fundamentais para sua invenção e construção:

O que se nota de imediato é uma procura constante de novas formas de expressão, de novos códigos e mensagens, observável, num primeiro nível, na tortuosa variação ou mesmo na dissolução dos gêneros literários, reflexo de uma inventividade à flor da pele, que acaba por romper as fronteiras tradicionais, fundando um universo de ficção *poroso e aberto* a novas expansões, ao mesmo tempo que uno e coeso internamente (ARRIGUCCI, 2005 p. 20).

Portanto, enredamo-nos nestas apostas que cintilam a todo tempo nos textos de Julio Cortázar, pois estas apresentam-se – assim como o título de um de seus mais conhecidos contos, “O Perseguidor”, e sobre o qual trataremos em determinado momento da dissertação – como elementos envolvidos numa perseguição: contínua, plural e incessante. Uma literatura que estaria a perseguir este não passível de ser dito por completo, este indizível que nos causa estranhamento no quando estamos a experimentar a literatura, porém, não para defini-lo ou para alocá-lo – tarefa que, por vezes, a linguagem, os códigos e valores admitem e atualizam. Nesta perseguição, a literatura cresce no que nela é labiríntico, irônico, fugidio. Não lhe cabe confirmar certezas anteriores e nem tampouco, circunscrever verdades e exatidões, posto que sua lida, sua escrita, se faz nos escapes, nas esquivas e mudanças de ângulos que incitam em colocá-la sempre em vias de desdobrar-se.

Naquilo que faz com que nos desapeguemos “do que se toma habitualmente por realidade” (Ibid, p. 23) e que pode romper e desorganizar os moldes e os pré-requisitos que posicionam-se como mediadores, definidores das experiências de mundo das quais participamos, mostrando-nos que nestes “jogos de experimentar” tais mediadores não são necessários, afinal, o que lhes dá consistência é a arte de inventá-los e a de sermos forjados por eles também.

Temos, então, os primeiros lances.

Barulhos, que por vezes sutilmente, começam a provocar nossos pensamentos e a munir nossa imaginação. Os itinerários poderão ser forjados na própria experiência do *ir*. Vale a errância pelo texto e as inquietações serão sempre bem-vindas, assim como o uso de todos os sentidos dos quais dispomos. As passagens e os intempestivos serão nossa companhia.

Adiante! Ou façamos!

...PRIMEIRO DISPARO

“A escrita é o desconhecido.
Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever. E em total lucidez.
É o desconhecido de si mesmo,
de sua cabeça, de seu corpo.
(Marguerite Duras, *Escrever*)

“Ali se escreve.” Era disto que se tratava: de uma escrita. Crescida incessantemente em terreno indefinido. De pronome, de origem, de natureza, de ordenação e de identidade. Escrever que se faz entrelaçado com as mais diversas intensidades que o constituem e toma consistência no princípio mais fundamental de seus tantos embaraços: a necessidade de fazer-se como exercício contínuo e heterogêneo. Como um narrar que se põe em fluxo, escancarado e urgente. “Contações escritas” que se desdobram por linhas, avessos, planos, vozes, tensões – dobras acontecidas, por vezes, sem que as intencionem ou as antecipem – sustentando seus corpos reticentes, porosos, urdidos nas passagens abertas pelas letras e pelo que caminha com elas.

Uma escrita que desterra, desaloja e se diferencia provocando um movimento de contágio que firma-se por inventar estados provisórios de escrita e de experimentação. Por ora, também, de ficção. Neste enredo, não temos resultados ideais a serem alcançados e, nem tampouco, soluções apaziguadoras e definitivas. Contamos com certo pulsar impessoal e errante (erro) que lança-nos para que comecemos a “textuar” partindo de um estado quase impróprio, ventado por forças muitas e de difícil cooptação. O tecido da escrita também é assim: sabedor de sua latente necessidade de fugir, de escapar ao que lhe parece estar sempre “em definitivo” e de romper as pautas e divisas bem assentadas em seus respectivos postos.

A narrativa já começou.

E a experiência da escrita não termina.

(UM COMEÇAR SEM ORIGENS)

Mantenho-me a olhar por alguns instantes. Num ponto privilegiado deste terreno de escrita, do qual falamos inicialmente, é de onde consigo perceber (algumas vezes, enxergando, outras não) por quantos caminhos diversos chegam os intercessores desta escrita que, muitas vezes, aparenta-se mais a uma toada que num gesto faceiro, toma de empréstimo esta dissertação e mostra o que trazem estes companheiros para as linhas que aqui vão se formando, seus impulsos e sua vivacidade.

Experiências tocam as trilhas desta escrita.

Estes tantos que vem ocupar o terreno geram ondas, atritos e balanços no que poderia querer-se unidade e totalização. Barulhentos como somente eles poderiam ser, sopram para longe as “Boas Ordens”, os “trabalhos de escritório”, às “lembranças embalsamadas”⁵ e sempre passíveis de reconhecimento. Os estampidos dos embates podem ser ouvidos com frequência. Vão afrouxando a trama que neste terreno se sucede. Abrem brechas e operam desarranjos por ali. Na bagagem de nenhum deles tem-se coisas prontas. Em suas valises, pouco ou quase nada, serve para medir, listar, programar ou confirmar certezas: carregam alguns cacarecos, retalhos coloridos, trastes quase imperceptíveis, pedrinhas recolhidas numa esquina qualquer, tesoura e cola para algum tipo de eventualidade, se este for o caso.

Esta escrita também.

⁵ Expressões escritas pelo escritor argentino Julio Cortázar em textos de seu último livro publicado no Brasil: “Papéis Inesperados”, que funciona como uma coletânea de trechos inéditos de romances seus já publicados, anotações esquecidas em gavetas, poemas e escritos diversos que não chegaram a reunir-se numa obra específica, e também, retiradas do livro “Histórias de Cronópios e Famas”, publicado em 1964.

Nos rumores desta toada cabe um adendo, a saber: a ideia de que parece não ser possível falar deste modo de escrita sem cometê-la, sem ter o corpo tomado por ela. Perceber suas tramas já exige que a exercitemos. Ao trabalharmos o tema da escrita junto aos de impessoalidade, intensidade, espaços permeáveis e impermanentes, invenção, cortes e deslocamentos se torna impossível não enveredarmos tudo aquilo que escreve em nós, por entre este movimento também.

Consolidamos, então, um intranquilo encontro desencadeado pelas feitura deste escrever, que desfia e desconcerta, tendo como discussão fundamental a intercessão que se produz entre ele, as cidades e as subjetividades. Ambas, as cidades e as subjetividades, surgem na medida em que se postam nas fronteiras deste modo de operar com a escrita, transitando neste limiar, desmanchando-se e inventando-se, continuamente. “As fronteiras. Chegar as fronteiras. E romper as fronteiras.” Desta forma conta, o cineasta que criou sua película no ato mesmo de fazê-la, no imediatismo de uma experiência cinematográfica que se constitui no próprio trajeto ou nas passagens do fazer a si próprio, indiscernível do ato de produzir seu trabalho.⁶ “Filmar, pensar, me deslocar. Um filme, uma viagem, tem haver com a existência. O próprio deslocamento da existência.”

Assim filmamos, assim escrevemos. Na cadência que usa pensamento, literatura, música, arte, cinema nos territórios improváveis, movediços e travessos da existência.

“No meu caso, o princípio geral consistiu em escrever textos cujas unidades básicas pudessem ser permutadas

⁶ Tratamos aqui do filme “Pachamama” de Eryk Rocha, realizado em 2008 e rodado numa viagem pela América do Sul, atravessando Brasil, Peru e Bolívia. Nestes países que formam uma tríplice fronteira. Filme e viagem confundindo-se. O diretor coloca-se com a câmera nas mãos, e nos “*múltiplos encontros, acasos, desencontros*” com os quais vê seu filme envolvido, narra acontecimentos singulares dos processos sociais desta parte da América indígena na atualidade.

até o limite do interesse do leitor
ou das possibilidades matemáticas.”
(Julio Cortázar, *Último Round/ Tomo I*)

Como iriam agir, falar, caminhar pelas cidades, pensar, dormir as existências, caso declarássemos a elas um discreto possível: “Já souberam?! De que são construídas nossas reentrâncias, vieses e superfícies onde se inscrevem o que é “ao mesmo tempo não visível e não oculto”?! (DELEUZE, 2006 p. 109) São de Matéria Plástica! Desdobrável, precária e inquietante.” E aqui se acentua a experiência e menos a interpretação. Um movimento ritmado por saltos e desvios que corrompem previsões e desterram a coerência compacta do que só sobrevive diante da ordem e das validações de verdades.

Se é de falseios e de material delirante, montável e permutante que pensamentos e existências se constituem são exatamente estes “compostos” que tanto o pensar quanto as experiências de existir arriscam, cotidianamente. Logo, pensamento e existência habitam um plano intensivo no qual suas próprias constituições estão a perigo. São peças atiradas ao jogo e correm o risco não de se transmutarem em algo diferente, ou seja, de apenas trocarem um lugar estanque, por outro também de completa finalização – como na lógica da substituição - mas de virem o processo vital de desmanchamento e de invenção⁷ perpassando os múltiplos estados de seu próprio corpo.

Como possível pode ser dar instruções firmes, formais até - ao contrário do que pareceria óbvio e que seria instruir atividades concretas, importantes, exigentes de um dizer especialista e ajustado ao que se espera - para práticas tão corriqueiras, tímidas e banais? Julio Cortázar escreve a esta moda. Destitui a precisão do que entendemos e exercitamos a partir do vocábulo instrução, e cria “Instruções para Chorar”, “Instruções para Subir uma Escada”, “Instruções para Matar Formigas em Roma” ou “Instruções para dar Corda no Relógio”

⁷ Invenção como algo que, para além e aquém de apenas negar algo, arrisca saídas dos códigos, das certezas cristalizadas, sempre jogando com os hibridismos, os paradoxos e com aquilo que é inviável antecipar.

(CORTÁZAR, 1977). Seguindo os rastros de uma literatura feita com humor⁸, deixa-nos um impacto, um estrondo, e passamos a desconhecer o que parecia trivial e limitado pelos hábitos que já perderam a graça há tempos. As instruções já não servem à sua astuta função delegada, porém, se aliam ao choro, às formigas em Roma, escadarias, cantos e relógios numa inversão brusca, desprovida de movimento ideal a seguir.

Juntamente ao humor que Julio acreditava ser solo para sua experiência literária, coloca-se a forma como Michel Foucault pensava esta palavra: no prefácio ao “Anti-Édipo”, livro escrito por Gilles Deleuze e Felix Guattari, cujo título se lê “Introdução à vida não fascista”, Foucault faz brilhar um tipo de humor bem definido. No humor e no jogar alguma coisa de essencial se passa, mesmo que ao seguir por um texto ou livro feito com “armadilhas de humor”, “encontremos convites a se deixar expulsar ou a despedir-se do texto batendo a porta.” (FOUCAULT *apud*, Deleuze G., Guattari, F. 1976 p. 4).

Assim ele escrevia sobre o “Anti-Édipo” e a atenção que Foucault nos pede neste caso é a de vermos nos textos que se constituem em ressonância com o humor e o jogo, linhas de escape, ou seja, de enfrentamento a todas as formas de fascismo que nos fazem amar o poder e que se presentificam, cotidianamente, em nossas ações e pensamentos.

Uma interrogação nos inquieta: como tais práticas fascistas - destas sobre as quais Foucault nos fala – colocam-se em nossas experimentações de mundo e mobilização de vida? Sobre quais tramas estamos tratando ao

⁸ Cortázar, em uma entrevista concedida ao amigo e jornalista uruguaio Omar Prego, lembra que muitos escritores argentinos produziam seus textos dando-lhes um caráter de enorme seriedade, pois acreditavam que ao produzirem literatura com este formato, seriam considerados escritores de fato. Escritores profissionais. Esta seriedade tornava a escrita enrijecida, impermeável, e Julio lembra que o humor seria um outro possível a ser exercitado neste campo. Trabalhar um texto sobre a cidade, por exemplo, com humor, para Cortázar, era produzir uma “literatura de cidade de dentro e com todo o humor que a cidade e as pessoas da cidade tem”, deixando aparecer os diálogos de amigos nas mesas de bar, os ladrões e gatunos menos espertos também, os cortes e as surpresas que a urbe incitava. (PREGO, 1991 p. 43)

trabalharmos com a noção de vida fascista e com os diversos mecanismos que ela articula?

No prefácio que citamos acima, alguns apontamentos nos levam a enxergar possíveis forças que atuam neste campo, como aquilo que o filósofo francês chamou de as velhas categorias do negativo, fomentadas pela lei, pelo limite, pela castração, pela falta, lacuna. Escapar aos fascismos seria, também liberar-se destas prerrogativas que o pensamento ocidental fomenta. E não apenas destas.

Assim como, em nossas tentativas de controle, de represamento do que parece desalinhar-se de uma conduta bem vista, na percepção de uma realidade que só pode ser estabelecida se pareada a verdades e significados.

Os fascismos da linguagem, entendida como massa estruturada a qual deve-se obediência e cumprimento a certas regras, utilizando-a sempre com o rigor cabível e necessário. Linguagem despontecializada daquilo que a faz movimento: o fluxo, as intensidades, o tempo, a morte. (MOSE, 2005 p. 104)

Ao negarmos que ação e pensamento se inventam por proliferação, justaposição e disjunção, deixamos que as reentrâncias destes sejam invadidas pelas formas fascistas das quais tentamos nos descolar. Estas nos dizem que pensar relaciona-se, diretamente a subdividir e a hierarquizar e não a um confronto direto do pensamento com sua própria condição e com o que ele engendra.

Dentre os diversos modos a partir dos quais atitudes fascistas passam a ser empregadas, mantidas e validadas, insistimos no ponto que toca o tema da representação.

Impossível será não lembrarmos um documentário curto, corrosivo e responsável por gerar uma série de desassossegos no público que o assiste. Chama-se “Cartas da Mãe”, rodado em 2003 e com direção de Fernando Kinas e Marina Wiler. A película narra algumas cartas escritas pelo cartunista Henfil à

sua mãe Maria e conta com depoimentos de muitos nomes que tiveram sua trajetória de vida entrecruzada com a deste artista.

Numa carta redigida em abril de 1978, Henfil conversa com a mãe sobre um movimento grevista que acabara de surgir: a greve dos dubladores. Escreve sobre a alegria que sentiu ao saber que esta classe decretara, momentaneamente, uma parada em seus serviços. Continua, explicando a dona Maria o ofício destes dubladores e diz que estes são os que fazem a voz no lugar dos outros. Afirma que a greve é válida. Eram questões trabalhistas que estavam em jogo. Porém, dizia sentir falta de ouvir as vozes dos artistas de cinema nos filmes que a televisão transmitia.

Mas, não. O problema não era só de saudade das vozes e nem da chatice que se transformara ver filmes com dublagem. O que mais incomodava era que a voz era sempre a mesma. A mesma voz do mesmo dublador. Não importava qual fosse o ator que estava em cena: a voz era a mesma para todos.

Termina por perguntar a mãe se nunca notara que a voz de Joaquim, de Núbia, dele, de Humberto, da Júlia, de Ivan, de uma porção grande de brasileiros parecia, em certos momentos, serem feitas pelo mesmo dublador.

Os modos de operar, de habitar a vida e o mundo que se baseiam na representação apenas, nos parecem com as vozes que Henfil ouvia nos filmes dublados, e, principalmente, com aquelas diversas que ele dizia estarem parecendo ser cada vez mais iguais. Minando devagar cada diferença, as representações – colocadas em funcionamento por nós a cada tempo – vão dando semelhanças, vozes e olhares iguais para uma multidão que não cessa de se diferenciar.

Trabalhar com a multiplicidade torna-se tarefa árdua para as políticas que se constroem sob o paradigma da representação e, para tanto então, basta fomentar o serviço de dublagem, ou seja, bradar aos quatro ventos a necessidade de falarmos por alguém ou de darmos voz ao outro que não pode se expressar. Na exigência de representações, não importa se, por exemplo,

dentro do que seja fazer literatura, um monte de outros modos se inventam, ou se nas práticas diárias que temos com e na urbe, um turbilhão de possíveis e de encontros variados aconteçam: no campo de ação daquilo que quer representar, as vozes de Marlon Brandon ou de Fred Astaire ainda permanecem idênticas.

Diante a tudo isso, aposta-se então, numa outra política, que tem como aliados a literatura e a cidade e que se constrói nos modos possíveis de estarmos permeando os tecidos de ambas. Tais modos afirmam-se à medida que afugentam qualquer manifestação destas orientações fomentadas pelo fascismo, pelas ideias de eternidade e permanência, considerando fundamentais o informe, às exceções, a diferença, as mobilidades e o que pode ser intensificador e nômade.

Cortázar escreve em 1979 um ensaio chamado “O General não gosta de congressos”. Na ocasião, participava de uma conferência internacional em duas cidades na Venezuela que discutia a questão do exílio e da solidariedade na América Latina. Seu texto segue dizendo que os generais, os ocupantes dos altos postos do poder, os modos dominantes de pensar e maneiras absolutas e normais de agir, não gostavam da realização destes congressos e logo esquematizavam ordens para que os relatórios e debates que ali se faziam, não pulassem os alambrados que cercavam os países e promovessem ruídos em outros arredores.

Contudo, estas forças de repressão não contavam com a agilidade das palavras, com suas medidas astutas e com sua capacidade de deformar certas conclusões. As palavras funcionavam como armas de combate, também ao fascismo, por sua dinâmica, seu potencial de criação.

Escrevê-las e lançá-las como se estivessem em trampolins, racha a firmeza, a regularidade e a sisudez dos que as enxergam somente como meras representantes de uma realidade que se quer, absolutamente, lógica e hegemônica.

Já não há mais tempo hábil capaz de investir num retorno ao cenário anterior. Já não há mais corpo suficiente que tenha a coragem de não se entregar ao intempestivo dessa escrita desalinhada que agora vai se fazendo viva, vai ganhando sangue e cor. Muitas vezes, recorreremos ao artifício – posto aqui menos como parceiro do que fazemos uso para inventarmos sentidos, furos e empecilhos numa parte de mundo que parece ser irrevogável e normal, e mais como uma espécie de escamoteamento ou tampão – de apenas apresentá-la, mas sem conseguir expô-la ao que devem no texto.

A luta é com a escrita. O embate também mora aí.

Para tanto, alianças vão se formando, ideias e tensões se encontrando mesmo que a distância e outros novos rumos forcem o pensamento a trabalhar num exercício de experimentação constante. De prática ensaística, como mostrou-nos Michel Foucault. (FOUCAULT, 2009 p. 15)

Ensaiar uma narrativa nos meandros de um movimento onde o pensamento, os modos de subjetivação, os componentes éticos e estéticos sejam atravessados por fragmentos de mundo, de experiências e acontecimentos, capazes de gerarem fissuras e gagueiras naquilo que nos acomoda e nos assenta numa identidade necessária e inescapável. Num regime do “eu” íntegro, privatizado e que cada vez menos vibra com as inquietações e dissonâncias do que sempre insiste em restar, em aborrecer a realidade, em inventar pontinhas e fagulhas indicando que outros arranjos são possíveis.

O que funciona junto ao exercício do ensaio é a dissolução do que aprendemos, desde que começamos a nos relacionar com as artimanhas que povoam o mundo, a denominar e experienciar como erro ou acerto, objetivo e subjetivo, real e imaginário, essência e aparência. Quem sabe o ensaio não seja aquilo que começa e cresce pelo meio e que nos dá a chance de experimentarmos, em nossas ações e aventuras, que os nós de totalização, os focos de unificação e os processos de subjetivação existem e são importantes, porém relativos e transitórios. (DELEUZE, 2006 p. 109) Aquilo que os veste, a

mazela que preenche e se mistura ao que se atualiza em suas figuras é matéria de fabular, de montar, estranhar. São pecinhas, por vezes, ordinárias, acanhadas, noturnas. Detalhes delicados, todavia, dotados de uma força cortante, geradora de pelejas e estampidos.

Isto também é política, acreditem. Construimos vizinhança com ela porque, como nos lembra Foucault, aquilo que faz passar uma força que cria a história, atua como política e, por isso, incita processos onde “nada permanece intacto como antes da chegada” (BAPTISTA, 2005, p.2).

“A coceira na pele causada pelo vento que sopra sobre minha cabeça não é o espaço. Quando sinto um objeto em minhas mãos, não sinto o objeto espacial em si.

O espaço permanece inescrutável, um milagre. A realidade à nossa volta já deveria ser, portanto, bastante inexplicável e misteriosa! Mas não, não estamos satisfeitos com isso e insistimos em brincar com histórias e imagens, a fim de escapar dela.”
(M. C. Escher)

Para que servem mesmo as arrumações das boas consciências?

Chega-se a cidade dos Perqueus (CORTÁZAR, 2008 B p. 260). Um lembrete aos leitores: Por favor, nada daquelas perguntas cheias de si, que já estão ali de um antes deveras antigo. Prontas, frias, imóveis e ranzinzas. Os Perqueus tem ouvidos sensíveis e atenção galopante, sendo assim, preferem as perguntas que ecoam e transformam seus corpos, seus olhares. Dessas ocasiões, extraem amizade fácil das perguntas que sabem cirandar e embaralhar suas partes. Suas partes: as da pergunta e as dos Perqueus, ora, por que não?!

Em Perq, também foram inventadas rodas e após passagem de tempo, robustos carros já apareciam pelas ruas da cidade. A diferença estava no fato de que as rodas de Perq não foram capazes de alcançarem uma perfeita circunferência, e por este motivo, uma espécie de suave protuberância, feito calombo, marcava um ponto qualquer do artefacto e era responsável por num pequeno instante, assim que as rodas eram postas a girar, tirá-las de seu curso normal e de seu ritmo circular, que logo após esse pequeno deslize voltava a iniciar novo ciclo.

Tomando uma condução em Perq ou estando a passeio com seu carro pelas da cidade, logo ao se sentar e iniciar o trajeto, percorrerá alguns metros de puro prazer e tranquilidade, mas logo em seguida, darás seu primeiro pulo no ar. Culpado: o pequeno calombo das rodas de Perq. Já que são necessárias quatro delas para fazerem aquela máquina de carregar gente funcionar, são também quatro o número de calombos que em tempos diferentes, tocam o chão e fazem o encrocado passageiro saltar mais uma vez de seu confortável assento. Caso o cocheiro não ajude, a situação só piora. Se olhas a paisagem: pulo. Depois, queda. Entre subidas e descidas, sustos e vacilações, os gestos, os pensamentos, a calma do passeio pela cidade, de súbito, se quebra. Nada de sossego para os perqueus que sonham em poder desfrutar da serenidade que se espera ter ao sair de casa para visitar a cidade de carro.

Os efeitos: a visão lá é sempre convulsiva. Em seus passeios automobilísticos, os perqueus ao avistarem uma árvore, comum como as nossas e que assim a chamamos e a reconhecemos, enxergam três árvores diferentes: a árvore assento, a árvore pulo e a árvore descida. E, nesta arritmia de pulos e descidas o povo de Perq, naquilo que vemos apenas uma totalidade estática e bem definida, percebem até três diferentes visadas para o mesmo objeto. Um passeio quase nunca é igual a outro, mesmo que sendo feito pelo mesmo trajeto, ali, onde os perqueus estabeleceram morada.

Da Perq de Cortázar retiramos os hiatos que, recorrentemente, produzem incômodos em nossas experiências subjetivas. De uma árvore, fazem-se três ou mais, porém, a questão não se afirma como aumento de

quantidade apenas, no entanto, o que fazem é inventar um desdobramento, uma reduplicação infinita, incessante e diferente tanto de nosso olhar, quanto daquilo que nos entorna.

Ou seja, uma pequena jornada pela cidade de Perq fazendo uso do transporte local, num encontro com a literatura que Cortázar escreve, implode algumas veridades. Certas classificações de jeito bem comportado. Sacodem absolutos e rumam junto aos processos de subjetivação e às práticas de si que colocamos em movimento, para regiões nas quais ambas possam construir uma “existência-experiência” próxima a um plano narrativo. Tecido sempre nas tramoias dos acontecimentos que nos passam⁹ (LARROSA, 1996 p. 136). Processos de subjetivação que habitam zonas moventes onde as existências são embebidas de experiências, onde o exercício ético do pensamento se faz presente. Onde eles podem arriscar narrações, escritas, de um si ainda por vir.

Se falamos de escrita, não falamos só de escrita. Ao abordarmos as tecituras do plano de exercícios subjetivos e da criação, pensamos não ser este apenas discurso seco e entrincheirado nos tópicos que mencionamos. Discorrendo sobre literatura e as potências das “experiências-cidades” que vislumbramos crescer ali, não citamos somente literatura e cidade. Escrever sobre tudo isso, é também, escrever sobre “o que estamos fazendo de nossas vidas”. Sobre os modos de ser colocados em prática por nós e do como

⁹ Jorge Larrosa, numa entrevista dada à Alfredo Veiga-Neto, em julho de 1995, ao trabalhar o tema literatura, experiência e formação, expõe a idéia de que a experiência seria não o que passa, senão aquilo que nos passa e que nos atravessa deixando marcas nas posturas que temos diante da vida e do mundo.

Próximo deste pensamento, temos a ideia de Michel Foucault sobre a experiência, radicalmente diferente da experiência estudada pela ótica da fenomenologia. Enquanto esta lança um olhar reflexivo sobre um objeto qualquer do vivido para apreender dele suas significações, sua perspectiva, como também as de Nietzsche, Bataille e Blanchot, vê a experiência como ao que é requerido o máximo de intensidade e, junto a isto, o máximo de impossibilidade. (FOUCAULT, 1994 *apud* FILHO, 2006 p. 06)

estamos nos deixando permear pelas invenções das quais somos parte e motor.

Aos “tateios” e atenciosos ao que faz os versos mudarem de trova o que vem nos tocar é uma literatura despreocupada de qualquer progresso. Cruel com o que é esperança de linearidade e final eloquente. Se nem herói tem, ou se aquele que narra – autor por “dom, inspiração ou competência” – passa a escrever na linguagem de um certo H junto ao personagem de seu romance:

Quando isso acontecia, Oliveira pegava numa folha de papel e escrevia as grandes palavras pelas quais ia resvalando sua ruminação. Escrevia, por exemplo: “O grande hassunto”, ou a “hencruzilhada”. Era suficiente para começar a rir e tomar outro mate com mais vontade. “O hego e o houtro”. Usava os hagás como outras pessoas usavam a penicilina. [...] “O himportante é não hincar”, dizia Holiveira, falando consigo mesmo. (CORTÁZAR, 2007 p. 90)

Autor que desacomoda a linguagem e ousa escrever por fluxos, estando sempre em via de transgredir e de inverter a regularidade aceita e na qual se desenrola, por vezes, a escrita. O limite da escrita vai sendo transgredido e lançado para adiante, num movimento infinito. (FOUCAULT, 2006 p. 268).

Cortázar, talvez, escrevesse “hautor” e concordasse com o filósofo francês que relaciona escrita e morte, principalmente, no desaparecimento das características do sujeito individual que escreve e no despistar dos signos que poderiam indicar sua individualidade particular, seus relatos pessoais.

Autor e literatura a se desmancharem, contudo este não é o significante de um ponto final. Ao contrário, é seguindo este leme que as potências em variação poderão atuar abrindo-nos para o que desconcerta nosso olhar e postura na medida em que nos encontramos com a literatura.

Um espanto, certamente, ocorreria neste caso. Conto, então, os motivos que dão vida à esta história perturbadora. Para falar de Julio Cortázar, deste escritor com veias latino americanas nascidas numa Bélgica bem distante, em

época na qual esta era invadida pelos alemães que cumpriam o que estava programado para ser conhecido mais tarde como Primeira Guerra Mundial, seria preciso convocar não sua identidade. Nem tampouco, teria importância dar respostas objetivas para a pergunta “Quem é você?”. Para falar de Cortázar, temos de falar do Parque Güell. Temos de falar de Barcelona. Propor uma narrativa biográfica sobre Julio Cortázar é escrever sobre a obra de Guadí e sobre o metrô parisiense. Dizer um qualquer a respeito da vida de Julio Cortázar é lembrar-se dos cafés de Buenos Aires, das ações provocadas pelo surrealismo, dos hotéis antigos com inúmeras e escorregadias passagens no Uruguai, do gosto de sal que se espalha por todo corpo numa praia da Espanha.

É ver tudo isso da altura de uma criança. É sair para jogar.

Os “fatos reais” da vida deste escritor ocorrem num tempo no qual as horas são intercambiáveis e as imagens, ao menos em certos momentos, assemelham-se a um modo desconexo e disperso, que escapam ao intelecto e à formalidade da razão, afinal, nos aliamos a Foucault quando o mesmo diz que o mais preocupante não é a razão, assim como, a troca desta pela desrazão. Porém, o perigo que certas racionalidades e racionalizações sugerem, já que dessa maneira, dificultam a chance de construirmos um pensar sobre a formação, a especificidade e o acionamento singulares que as fazem existir. (FOUCAULT *apud* Blanchot, 1987)

Como seria possível, então a Cortázar, ao colocar-se a escrever, fazê-lo preso a um discurso totalizante, sem beiras, ou restrito a palavras que se põem exteriores ao seu ofício e intencionadas em direcionar, fielmente, a escrita?

...SEGUNDO DISPARO

(FACES E TORÇÕES)

Qual é o rosto de Julio Cortázar?

Como estão boca, nariz, olhos, suas bochechas e orelhas quando este tal argentino nos provoca a seguinte assertiva: “(...) que qualquer escada vai para trás se a gente sobe de costas (...) é preciso subir para trás.” Nada de evoluções, de estágios inferiores almejando desesperadamente por alcançarem os deveras, longínquos, patamares superiores.

Desmonta-se um rosto, desmonta-se uma escada.

Cortázar provoca outra invenção para tais termos ao escrever que após a experiência de subirmos uma escada para trás, ao invés de ficarmos a observar - num plano coeso demais, apertado demais - o mundo que se deixa desaparecer quando ascendemos a um novo degrau, possamos realizar um movimento diferente: onde o jardim se misture ao muro rabiscado do colégio do bairro, às travessias do centro da cidade, aos campinhos de futebol molhados, às praças redondas e aos pontos de ônibus abarrotados de relógios que esperam. Subir para trás nos causa mesmo vertigens, embaraços no estômago e flutuações da razão, talvez porque sejamos novos nesta arriscada empreitada.

Contudo, após conhecermos o vigor desta artimanha, possivelmente não nos apoiaremos mais na busca por uma relação com o mundo baseada apenas na anestesia da repetição e das certezas. Outros campos de possíveis para todos nós ganharão potência e poderemos nos afastar um bocado do que o filósofo alemão Friederich Nietzsche chamou de “pregadores da morte”, ou seja, *aqueles que mal nascem e já começam a morrer, suspirando por doutrinas do cansaço e da renúncia.* (NIETZSCHE, 2009)

Seguimos auxiliados pelo escritor que pouco sabe sobre seu rosto e que vagueia pelo pensamento dizendo que quem sabe depois de deslocarmos o sentido da escada, da forma, e dermos meia-volta, entrarmos no alto andar de

casa, na vida doméstica, percebamos ali também muitas coisas dessa maneira: que, do mesmo modo, numa boca, num amor, num romance, é preciso subir para trás.

Em sua *Arqueologia do Saber* (1969), Michel Foucault, trabalha um pensamento sobre o que poderia ser chamado de o rosto de uma época. O pensador francês explora a possibilidade de apagamento de uma história global e o esboço de uma insurgente história geral. O projeto da primeira se referia à busca pela reconstituição do conjunto de uma civilização, o princípio de uma sociedade, as significações e as leis que explicam a coesão e os fenômenos de certo período, ou seja, dar rosto a um momento histórico.

Lembramos, novamente, o conteúdo da pergunta inicial: Qual é o rosto de Julio Cortázar?

Aqui, temos um indispensável princípio que não se diferencia desta interrogativa em nenhum momento. Quando perguntamos pelo rosto de Cortázar, mesmo o chamando pelo nome, buscamos inserir nessa questão a potência de um impessoal. Um impessoal que se coloca tanto no que tange a identidade do autor quanto na forma em que a questão é apresentada.

Perguntamos por “qual”, mas não esperamos por uma resposta correta ou por uma única resposta. Não é exatamente, ou apenas, do rosto de Julio que falamos, não é da propriedade e nem do individual. A metáfora do rosto, ao contrário, serve para mobilizar intensidades, assim como Foucault também afirmava ao escrever sobre o rosto de uma civilização.

Quanto de identificação existe no rosto do escritor de contos e romances? Desfeita a face - em permanente processo de diferir-se - vemos o mecanismo pelo qual Julio inventou seus domínios de escrita. A literatura de Cortázar faz-se inoperante em determinado terreno se a tônica deste for a da

continuidade linear e asséptica das palavras, fatos e histórias, assim como se a importância da criação¹⁰ estiver ligada a significação e aos invariantes.

O rosto ou o método de escrita ou os efeitos dela, acabam por se desfazerem já que apostam nos limites de um processo, no ponto de inflexão de uma curva, na inversão de um movimento regulador – assim como, o subir as escadas – nos limites de uma oscilação e no limiar de um movimento. Propostas que Foucault também aponta quando descreve as tarefas de uma história geral.

Algumas considerações sobre a história continuam a pulular, por isso, o valor de a tomarmos como o que gera desvios e o que contorna aquilo que já está posto enquanto verdade, na tentativa de nos arrancar das inércias e das práticas e visões entorpecidas, domesticadas, as quais vivificamos cotidianamente na experimentação do contemporâneo. Narramos com a história. E, assim, ela também se faz elemento de ficção. Pensamos-a num âmbito que não coaduna seus diversos itinerários ao movimento de acumulação de fatos e de tempos e nem mesmo, a busca de um almejado progresso.

Junto aos escritos de Nietzsche e Walter Benjamin com relação a esta ideia, entendemos que ser histórico é ser transitório e, portanto, é ter a mudança como um elemento significativo ao utilizarmos a história tanto como ferramenta de estudo quanto para modificarmos o que temos enquanto presente. Nietzsche descreve que dentre as diversas formas de se escrever a história, e logo, de tê-la como força de interrupção, de passagem, de

¹⁰ Importante ressaltarmos o que Baptista esclarece sobre o ato de criar que seria baseado numa ética que seria um exercício de interpelação sobre os modos de existência e a privatização dos movimentos e dos processos de subjetivação em sua vertente que despreza a soberania da vontade individual ou das qualidades contidas nos sujeitos (BAPTISTA, 2005, p. 6). Ele nos adverte que a criação não se sustenta em *a priori* e nem mesmo em valorações morais, mas sim, sobre sua ação, nos desdobramentos e experimentações que colocamos em funcionamento.

metamorfose ou de adequação ao que experimentamos no mundo, o mais importante ocorre quando a vemos como força de renovação e modificação do presente, assim como Benjamin que orienta seu trabalho partindo de uma história das descontinuidades, das interrupções e de um presente que se “intromete” incansavelmente no passado e que por isso, pode interromper suas linhas e sua suposta harmonia, fazendo variar tanto a conformação do passado, quanto modificar e deslocar o próprio presente. Sobre esta elaboração específica do trabalho de Benjamin, Bernardo de Oliveira esclarece:

[...] O passado só surge quando se move inesperadamente e aborda um presente, e o presente não se reduz a simples passagem para outro presente que viria logo em seguida. Não, ele se revela como presente numa conjunção misteriosa com um passado, que o invade e imobiliza. (OLIVEIRA, 2006, p. 29)

Sendo assim, pensar a história desviando-a do entendimento que a coloca no lugar de revelar o passado, o qual se encontra pronto e enclausurado nos “tempos de um atrás”, justifica-se na medida em que a história pode se apresentar como uma força de invenção e de interrogação que faz funcionar uma outra maneira de nos relacionarmos com o pensamento, com os processos de subjetivação e com o que a cidade e a literatura fazem acontecer.

Logo, ouvimos bradar os que estão sempre a reivindicar a utilidade da literatura. O caráter utilitário daquilo que se escreve. A perfeição de uma escrita que se busca limpa, idealizada antes mesmo da partida.

A pedra, neste jogo da amarelinha, sequer sai do lugar e, assim, apaga o jogo. O faz minguar. Abafa os estalos e tenta estancar as lutas.

Porém, no território do qual vínhamos falando e sobre o qual se faz a experiência literária de Cortázar, outra linha se constrói. Ideias nascidas em viagens de ônibus, textos que podem começar de qualquer lugar: da música – blues, tango ou o que tiver na vitrola, desde que ingresse no recinto com cuidado, de Cuba, do sonho de um amigo que imaginou ter os pés segurados

por um cefalópode, de uma luta de boxe, da saudade, de lembranças enganadas, de coisas que perdemos e jamais reencontramos, pois já vivem bem em outro lugar e esqueceram-se de brincar de esconde com nossos sentidos. Talvez, todos bastante inúteis para a cantilena aflita que busca ver uma praticidade específica na literatura.

Contra tal, não existe antídoto. Somente, a maquinação inverossímil de uma tensão que escreve.

Um casal sobe às pressas no trem. Carregavam pouquíssima bagagem e o mínimo de dinheiro, que serviu para comprar apenas um pequeno exemplar de um “romance policial ruim de capa berrante e autor merecidamente esquecido” (CORTÁZAR, 2010 p. 206), na banca da estação.

O vagão estava cheio, porém o casal conseguiu assentos na janela, afinal, vivem a dizer que são os melhores, e tal. Após gastarem parte do tempo de viagem apreciando a bela paisagem andaluza que, em desfile, se mostrava por detrás da vidraça do trem, cansado, o homem decide tirar o livro da mochila e iniciar leitura. Eram dois e um só “conjunto de folhas de papel, em branco, escritas ou impressas, soltas ou cosidas, em brochura ou encadernadas”. Eram dois leitores e, somente, um livro. Mas, isso não se configurava como problema. Dali extraíram diversão. Estratégia não calculada e nem premeditada: o homem lia, terminava a primeira página e a arrancava. Passava a mesma à Aurora, sua companheira, que lia toda a página e a lançava pela janela, deixando-a voar. E assim, a leitura se dava.

Os outros passageiros, escandalizados com o ato do casal, tratavam de olhar com reprovação a atitude daqueles dois e consideravam que “desfolhar um volume e semear suas páginas ao longo dos campos espanhóis era uma espécie de crime cultural imperdoável” (CORTÁZAR, 2010 p. 207), mesmo se estes tais passageiros, jamais, tivessem tocado um único livro em quaisquer das viagens que já fizeram. Tornaram-se réus diante da força de um dos tabus que fazem as condutas usuais, adequadas. O crime - pensavam os outros que

no trem estavam, foi o desrespeito em relação a uma obra de arte. Ao sagrado que ali se impunha¹¹.

Em outro ponto do campanário localizado, incertamente, entre Córdoba e Salamanca, um garoto distraído percebe algumas folhas soltas mexendo-se com o ar. Papéis avulsos sendo lambidos pelo vento e que com certa precisão chegavam para perto dele. Folhas cheias de uma leveza consistente¹² e que o chamavam para montá-las. Um livro ao vento, fragmentado, perde sua utilidade? – indagava-se o garoto. Resolveu dar uma chance, e, desta vez aceitou a companhia do vento. O garoto, naquele dia, aprendeu a fazer diferente algo que já era acostumado a realizar. Viu que não existia modelo único, nem mesmo forma verdadeira para o contato com a literatura, com as experiências do viver. Isto ele ia aprendendo ao ler com o vento.

Possivelmente, a história construída no lado de fora do trem, pelo menino e o ventar, não tinha maiores preocupações em manter a pureza daquela literatura. Caso, aquele mesmo casal resolva fazer novas viagens e se lhe restarem apenas um livro no fundo da bagagem, outro aprendiz de “ler ventando” poderá aparecer.

“Aqui está: olha.

Tenho o fogo em minhas mãos.

¹¹ Esta pequena história que Cortázar escreve, é lembrada (ou inventada), quando um editor espanhol lhe pede que organize algum material afim de que o publicassem naquele país. O trecho que se segue, no entanto, foi inventado por esta autora.

¹² Ítalo Calvino, filósofo italiano, é quem nos ensina a importância do tema da leveza. Ele mostra que se faz necessário a articulação de movimentos que retirem o peso do mundo e daquilo que o compõe, como ação de enfrentamento ao que aprisiona cada existência em malhas cada vez mais cerradas e estáveis. Sublevar o conceito de leveza associando-o com a precisão e a determinação, ao invés do vago e aleatório. Calvino (2002) lembra ainda Paul Valéry que dizia ser preciso ser leve como o pássaro e não como a pluma, urdido com certo tônus capaz de lhe dar consistência e uma percepção inquiridora das relações postas em funcionamento nos modos de existir, pensar e agir.

Eu o entendo e trabalho com ele perfeitamente,
mas não posso falar dele sem literatura”.
(Federico García-Lorca, *Pequeno poema infinito*)

Foi preciso escrever sobre o fogo hoje. Porque é incerto, inconstante. Ao percebê-lo, estás (ou estais) a correr riscos. Fogo sem imagem ou forma. Sem rosto. Aturdindo os cantos, as passagens e as ruelas das cidades. Caminha por tantos lugares diferentes. Vai até distâncias muito longínquas e pode, conjuntamente, manter-se latente no que há de mais próximo de nós.

Fogo que nos espreita e não permite que anestesiemos corpos, pensamentos, amizades, lutas, enfrentamentos. Um fogo que corrói e se infiltra pelas brechas abertas na história, por entre suas discontinuidades, pelo passado que ainda varia e narra, pelas intempestivas transições de tempo.

Fogo que chama literatura. Algo latente que nos coloca a estrangeirar, a escapar. Difícil explicá-lo, e nem é isto o que intentamos, pois no trato com o fogo há de sermos malabaristas. Sabermos o tempo de lançá-lo e de trazê-lo às mãos novamente. De nos embaralharmos nestes imprevisíveis arremessos. E, também, nos lances de sombra e luz que surgem deles.

Assim como o que respondeu Jean Cocteau (*In* Leloup, 2003), poeta e romancista, aquele que perguntou o que salvaria de sua casa se algum dia esta pegasse fogo: “Eu salvaria o fogo!”.

Ao ter contato com uma das obras que Maurice Blanchot escrevera, “O Espaço Literário”, Foucault afirma que estando a literatura imersa neste espaço indefinível, neste “lugar sem lugar” por excelência, a parte do fogo é – nos impetuosos ares noturnos, responsáveis por dar maleabilidade ao fogo que ora queima com mais intensidade e ora descansa na variância de seu volume, na bravura displicente do ventar que suscita outras cores, formas e tempos, nas brasas informes que estalam sem nenhum aviso antecipado – mobilizar na literatura as nuances dessa ondulação luminosa e discreta que gera movimentos de velocidades e consistências diversas (de incandescência e de

apagamentos), numa ação que desmancha, questiona e produz outros modos de fazer neste território de uma escrita incessante, interminável¹³ e fugidia.

[...] o espaço literário é a parte do fogo. Em outros termos, o que uma civilização entrega ao fogo, o que ela reduz à destruição, ao vazio e às cinzas, aquilo com que ela não poderia mais sobreviver, é o que ele chama de espaço literário. (FOUCAULT, 1999 *apud* DE ALMEIDA, 2008 p. 80)

E deste fogo, queremos realçar seus estampidos. Sejam aqueles ouvidos numa cidade cubana, por exemplo, onde os próprios moradores param para assistirem a filmes feitos ali mesmo, em Cuba, como escreveu Cortázar numa das muitas viagens que fez e onde esteve a visitar diversas regiões da ilha. Um destes filmes documentava uma espécie de loucura endêmica que parecia se instalar ali e que fora gerada nas escolas cubanas: ao passar os olhos pelas salas de aula, pelas janelas das casas ou vitrines locais o que se via era uma diversidade incalculável de esculturas feitas de papel-marchê e pintadas à mão com diversos temas. Flores, casais, jacarés, tratores, estudantes, sereias. Uma invenção desmedida destas estatuetas.

A película mostrava que este exercício aprendido pelas crianças contagiou os adultos dali e estes passaram também a amassar, modelar e pintar papel-marchê no tempo que tinham livre. Atividade escolar mínima que acabou conquistando a casa e as ruas da cidade (CORTÁZAR, 2010 p. 290). Era papel-marchê fabricando esse movimento que co-moveu, ou seja, que moveu junto, aquele povoado.

Então, ouviram os estampidos?

Outros explodem na tosse de uma senhora alemã, indefinível, incluída no cenário de um grande concerto pós-guerra.

¹³ Cabe menção ao tópico “O interminável, o incessante” (BLANCHOT, 1987 p. 16) que aparece no livro de Blanchot já citado. O escritor francês fala da literatura que povoa a passagem do “Eu” para “Ele” e que usa a linguagem “que não tem centro e que nada revela”. Na medida em que a escrita entrega-se ao interminável – onde o escritor já não tem o poder de dizer “Eu” – e ao incessante – quando o escrever faz eco àquilo que não pára de falar, mas necessita de silêncio e do apagamento daquele que escreve – os rompimentos e o contato com o plano intensivo do Fora se tornam mais vividos.

A tosse da senhora alemã passou para um outro lado, onde a mentalidade científica, a tirania do verdadeiro, o cômodo das certezas, não conseguiam angariar adeptos. Para escutar a tosse ‘bastava viver porosamente aberto a tudo o que habita e respira entre o concreto e o definível para deslizar até um outro lado” (CORTÁZAR, 2010 p. 195).

Este lado que faz-se diferenciação e que o escritor assinala não comporta mistérios, assim como também não compete para saber se algum lado seria o mais valoroso. A literatura de Cortázar inventa esta forma - a de um outro lado que “não aceita resignadamente a suposta conquista total da realidade” - para mostrá-lo menos como receita, medida certa das coisas e mais como um lugar que ressalta o quanto os acasos, as exceções e as improbabilidades criam e desmancham nossas perspectivas de mundo. Incluindo aqui, nossos modos de pensar, de produzirmos arte, de nos relacionarmos com a cidade e com as vidas. Este outro lado não se furta em afirmar-se precário e nele, nada funciona como complementação ou substituição, afinal, ele não se baseia numa ortopedia que serve para corrigir e melhorar o que já se tem.

O ano era o de 1947 e a Rias (sigla da rádio alemã) transmitiu e gravou o concerto no qual Yehudi Menuhin fazia nascer de novo, com seus gestos, o *Concerto em Ré* de Beethoven. Os meios técnicos disponíveis no momento permitiram um máximo de qualidade sonora que, mesmo com a exuberância deste máximo, não puderam ser considerados como os melhores. A gravação aconteceu ainda assim. Ocupou espaço na estante dos arquivos da rádio durante bom tempo, até que mais de trinta anos depois, uma rádio francesa toma-a emprestada e a inclui na programação de um dia comum. Ondas recebidas pelo receptor sintonizado na France-Musique, no aparelho de som de um argentino em Paris.

A apresentação foi digna de honras. Ao intérprete, à música, ao maestro. Porém, o estampido era o de uma tosse, lembram? Um instante mínimo por onde conseguiu passar um golpe seco e claro de tosse, “uma tosse de mulher,

a tosse de uma senhora que qualquer cálculo de probabilidades definiria como a tosse de uma senhora alemã” (CORTÁZAR, 2010 p. 195).

Um ato impossível de ser dito de qual origem era proveniente e que repercutia e se desdobrava por tantos auto-falantes de tempos e espaços diversos, anos depois de ter sido tossido. Um sutil maravilhar não se calou ali: algo que ciências, detetives, identidades e invariantes não lograram finalizar. A tosse continuou a inquietar e desde de 1947 já pode ser constatada por ouvidos no Chile, na Venezuela, em El Salvador, Brasil...

E o fogo ainda teima.

“O cinema, a fotografia e a literatura [...] essas modalidades de arte teriam a chance de interpelar verdades da palavra e da imagem, assim como a do sujeito que as consome e as dá significado.”

(Luis Antônio Baptista, *Tartarugas e Vira-Latas em Movimento: Políticas de Mobilidade na Cidade*)

Ítalo Calvino desassossejou. Brincou de metamorfosear. Misturou cidades e literatura. Esteve a ficcionar com ambas. Chamou cada cenário urbano por nomes de mulheres e os tratou por invisíveis. Das conversas entre Marco Pollo e o Grande Kublain Khan destacou o espaço e o tempo descontínuos que, com o fazer de seu pensar errante, inventava cada cidade. Ora mais ralas, ora mais densas (CALVINO, 2002 p. 149), investidas por velocidades de intensidades flutuantes, as cidades narradas desobedeciam os planos geográficos, desregulavam os mapas e caducavam conclusões definitivas.

O que se faz uso nas cidades que Polo vinha trazer ao soberano?

O passado que ao invés de ser contado, está contido, escrito, nos pedaços de rua, nas dobraduras das esquinas, nas janelas semi-abertas, nas ranhuras do material que modela as calçadas.

A percepção que vê-se sendo deslocada dependendo da forma como se chega à cidade: seja de navio ou de camelo, por terra ou mar.

Uma memória que pode ser trocada, despistada, truqueada.

Os objetos e os gestos gerados nas cidades, que continuavam a se mexer mesmo após a atualização destes pelas palavras de Polo a Khan. A linguagem não esgotava “um negro cego que grita na multidão, um louco debruçado na cornija de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira” (CALVINO, 2002 p. 23).

Montar e desmontar pedaços de cidades. Tarefa difícil, porém imperiosa se tratamos deste tema, porque são estas, as cidades, o que nos lembram a todo tempo a importância de percebê-las como imagens do pensamento¹⁴: inacabadas e porosas, fazendo o que está dado variar.

E neste mote, que sugere zonas de interferência entre cidade e literatura, o exercício do pensamento está a tocá-las. “Pensar como ato perigoso”, nos lembra Foucault, e que se constrói junto aos verbos “ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até às “visibilidades” – ou o invisível não escondido – “e de que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados”, comenta Gilles

¹⁴ Encontramos na obra de Walter Benjamin o impulso que traz as imagens do pensamento para esta escrita. O filósofo relaciona imagem e pensamento a partir de infinitas relações imprevisíveis que passavam a atuar em diversos campos: da técnica à arte, passando pela fotografia, o cinema e a literatura. Adorno comenta e explica o sentido desta expressão muito característica da forma de pensar o real nas suas dimensões empíricas, oníricas e de memória por Walter Benjamin, na abertura de uma das peças do livro, “San Gimignano”, dizendo que “encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre.” (ADORNO *apud* BARRENTO, 2004). Por isso, o termo que usamos indica que as imagens do pensamento não seguem a ideia de serem meras representações de uma realidade externa.

Deleuze quando perguntado, numa entrevista sobre Foucault, se uma das linhas essenciais na obra deste último seria o desdobrar da pergunta “o que denominamos pensar?” (DELEUZE, 2006 p. 119).

Este pensar perigoso funciona como estratégia e incomoda também os modos de existência, os processos de subjetivação, indagando os códigos e registros que cerceiam a produção de novas vias e relações neste campo.

Cidades, escrita, literatura. Planos diversos, urdidos em matéria bruta de pura heterogeneidade. Todos animados por exercícios de pensamentos que se entrelaçam a uma atitude ética, ou seja, como uma ética que atua nos enfrentamentos com relação aos discursos da verdade e das fôrmas que marcam nossos corpos e acabam por direcionar, antecipadamente, nossas intervenções.

Foucault (2001 *apud* GROS, 2006 p. 128) traça como plano da ética aquele onde o sujeito ideal do conhecimento, fonte de sentido universal e soberano cede lugar a um eu ético que, antes de tudo, constitui-se como um sujeito transformável, modificável que através de exercícios, práticas e técnicas, põe em funcionamento regras de existência e de conduta não baseadas em pressupostos, verdades e essências, porém, firmadas nas artes da existência que fazem da subjetividade uma reflexividade prática, ou seja, uma maneira de se relacionar consigo mesmo considerando a elaboração de modos de vida e de uma estética da existência.

No entanto, estas concepções não dizem respeito a uma introspecção ou a uma atividade solitária, individualista, mas a ação política de um cuidado de si¹⁵ que expõe a ideia de que é preciso colocar-se à prova, estando imerso numa tensão por onde uma obra de vida poderá vir a ser realizada.

¹⁵ Esta expressão articula-se com a diferença que Foucault mostra entre o sujeito moral e o si ético. Este último se coloca numa relação de imanência no exercício do cuidado de si, o que também fala da maneira como ele se integra ao mundo e às práticas sociais. Frédéric Gros escreve que ao pensar sobre o cuidado de si e a distância deste para o que o sujeito moral e obediente estabelece, Foucault diz que é preciso entendermos duas interrogações essenciais:

Essa história parte de um labirinto. Essa história se baseia no mito de Teseu e o Minotauro, personagens conhecidos e bem contados pela mitologia grega.

Tomar um mito a revés. Manter-se próximo aos seus arredores e assaltá-lo numa primeira distração. Contrariar o mito num golpe único e certo: escrevê-lo como se estivesse a abrir janelas para o insólito, para um plano que ainda não habitara e sobre o qual nossos olhos e ouvidos de leitores precisariam ir tateando, pois o terreno não é passível de reconhecimento.

Essa história ganha mundo a partir de um coletivo, de um pequeno ônibus carregando alguns muitos passageiros num trajeto qualquer pela cidade. “Os Reis”, escrito por Cortázar em 1949 (CORTÁZAR, 2000), parte desta viagem e põem-se a narrar a história deste mito grego compondo-o com outras substâncias.

Na versão oficial, Teseu é o herói que enfrenta as inúmeras descontinuidades de um labirinto, buscando encontrar o espantoso monstro chamado de Minotauro. Teseu era guiado pelo Hilo de Ariadne que o iria conduzir até a saída no momento em que estivesse pronto para abandonar o labirinto e cumprisse seu trabalho até o fim. Teseu teria de eliminar o terrível Minotauro, já que o que todos sabiam era que este último, devorara jovens rapazes e garotas, enviados ao labirinto. A tarefa é concretizada e Teseu sai do desalinho e da confusão daquele espaço aclamado como um grande herói.

Cortázar, por sua vez, especula outros sentidos.

Imagina e vê outro Minotauro. Um ser que não engolia os que dele se aproximavam, mas que fora pensado, pelo escritor, como um possível homem

ao primeiro a questão seria “O que você está fazendo de sua vida” e ao segundo, “quem é você?”. (GROS, 2006 p. 135)

livre ou um homem que exprimia algum tipo de diferença. Alguém que destoava em relação às leis, regras e modelos do local. Talvez, um homem poeta¹⁶ ao qual restava, por este motivo, um tipo de exílio específico. Neste caso, o labirinto cumpria este papel, mas poderia ser também alguma das conhecidas instituições que, ao longo de nossa história, operaram para encerrar, isolar e normalizar aqueles que desviaram do previsto ou infringiram normas importantes, construídas e mantidas pela sociedade.

Teseu como o perfeito defensor da ordem, obedece aos mandos do rei Minos, agindo, como falara Cortázar numa entrevista realizada pela televisão pública espanhola, como um “gângster do rei” incubido de pôr fim a vida do “poeta”, que chamado de Minotauro, não escondia segredo algum, posto que era um ser que vivia com sua gente, jogando, dançando e o jovem que na história mais famosa, corta sua cabeça, em “Os Reis” atua com procedimentos – como provoca Cortázar - fascistas, impedindo e desvitalizando outros campos de possíveis e outras maneiras de se relacionar com o que neles pode ser experienciado.

O que temos, então, é um mito transfigurado pela escrita e pelas artes do pensamento, invadido pelos desarranjos e incongruências de uma viagem de ônibus, nos contagiando e trabalhando - mais tarde, na produção de um livro e de uma literatura que gera passagens para todos estes afectos e perceptos¹⁷ – como peça fundamental de inquirição sobre o que entendemos e praticamos como “nossa subjetividade”. Sobre as identidades demasiado

¹⁶ Cortázar usa essa denominação do poeta deixando de inserí-la num contexto de representação. Ao pôr o personagem do Minotauro num desenho incerto e empregar a palavra poeta, o termo ganha força menos na ideia romântica a qual poderia aludir e mais na de que o homem poeta ao qual ele se refere se aproxima a um modo de existir permeável e errante, que se distancia de si mesmo e continua a engendrar movimentos que alterem perspectivas e idealizações determinadas por *a priori*.

¹⁷ Perceptos e afectos atuam como partes de uma composição que torna possível o gaguejar na própria língua ou o ser estrangeiro em si mesmo. Ou seja, geram um plano de consistência. Neste caso, os perceptos não são mais percepções e os afectos não são mais sentimentos. São independentes do estado daqueles que os experimentam e os transbordam. Nos perceptos o homem está ausente e inteiro na paisagem. Toda multiplicidade da vida se expõe e nos enche de potência quando conseguimos elevar as percepções vividas aos perceptos e os sentimentos experimentados aos afectos. (DOMINGUES, 2010)

assépticas e voltadas para um interior esvaziado de tensões e que se quer incólume, sempre no controle daquilo que pode vir a ser um descolar desta fixidez hermética e sem sabor algum.

“Porque não sou um homem, nem um poeta,
nem uma folha,
mas sim um pulso ferido
que sonda as coisas do outro lado.”
(Federico García-Lorca, *Pequeno poema infinito*)

Notamos faíscas e sinais de um princípio irrecusável convocando a todo tempo nosso corpo, as polifonias do que emitimos e recebemos, os processos de alteração de nós mesmos, as armações distintas que podemos disparar nos tecidos das cidades.

O princípio que nos atordoa e sensibiliza simultaneamente, é aquele que não se conforma com a ordem das coisas e que busca suas margens, seu ultrapassamento. Seus estados inconstantes prenes de sentidos variados. Às vezes os encontramos, às vezes não. Porém, o importante é alimentarmos uma sensação, absolutamente incerta, de que, como escrevemos em linhas anteriores, um outro lado das coisas, das palavras, de nós, escapa e pede passagem. Um outro lado móvel e disposto a traçar alianças com o que se incomoda em permanecer revestido por áureas de verdade absoluta.

Pensamos ainda numa certa aproximação entre a literatura e o que nela existe de ficção, unido este último termo, ao que entendemos por artifício e por erro. Criar um enlaçamento entre a literatura e a ficção, nos permite utilizá-las como ferramentas essenciais ao movimento de fazermos com que as tensões entre ficção e realidade, pensamento e racionalidade, subjetividade e identidade, sejam intensificadas.

Provavelmente, no contexto onde ocorre a valorização de um pensamento prático e normatizador, a ficção trabalha próxima ao estatuto de algo abstrato, ilusório, longínquo e incapaz de causar abalos nas referências que temos sobre a realidade e o mundo. A ficção restrita aos devaneios dos artistas, às historinhas contadas para crianças, aos passatempos dos que querem distrair-se. Porém, o que a ficção pode nos fazer experimentar é a desvirtualização do sentido concreto das coisas e a falsificação das certezas, diferentemente do entendimento usual e reforçado cotidianamente pelo que molda-se através das premissas de um conhecimento científico, inteligente e eficaz, ela se esboça para nós como uma ficção que fala do que é inventado, forjado, pensado artisticamente.

Sendo assim, a convocação é para que ficcionemos. Para que inventemos falsos, nos desfazendo, gradualmente, da necessidade de sabermos se estamos de fato acertando ou não. Ficcionalizar é, impreterivelmente, arriscar. É sublinhar a potência do falso.

Cortázar dizia que:

quando escrevo sigo um caminho de entrevisões, de janelas que se abrem um pouco e aí há algo e de alguma maneira eu vou. E tenho a impressão que meu contato com os leitores se faz por este caminho e não pelo caminho das ideias. (BAUER, 1994)

Em lances de claro e escuro. Ali onde não se pode ver e sentir com total clareza, compromete-se com o risco e, em certas circunstâncias, este contato nos faz tocar aquilo que é híbrido, irracional, pouco lúcido ou até mesmo fantástico, como muitos definem ser o modo como é feita a literatura por Cortázar.

Lembramos que a política dos dicionários, da lógica formal, separa a realidade daquilo que pode parecer fantástico. Colocam ambos, em instâncias opostas e definem características específicas para cada um deles. Assim, estabelecem critérios bem formulados que mostram dois estados, dois objetos que não se atravessam.

Pensando também esta relação, Blanchot escreve em um de seus livros intitulado “Foucault como o imaginário” a “obrigação de nos tornarmos conscientes dos efeitos políticos, que neste ou naquele momento da história, produz o antigo desejo de destrinchar o verdadeiro do falso.” (BLANCHOT, 1987 p. 40), pois, a produção desta necessidade de separação funciona como um dos entraves para que percebamos o quanto são múltiplos estes supostos lugares apartados e do quanto ambos só fortificam-se à medida que são praticados numa relação, ou em um sistema de descontinuidades por onde se é possível transitar. Assim, também ocorre com as relações de saber e poder que Foucault trabalhou em muitos de seus livros.

Torna-se mais difícil o arriscar quando o plano da realidade e dos ideais “recobrem as possíveis forças que nos incitam a pensar o impensável” (DOMINGUES, 2010 p. 27) ou a nos posicionarmos em encontros que possam desmanchar o Idêntico, o já sabido.

Júlio Verne escreve em 1898 uma novela que pela primeira vez apresenta aos leitores um homem invisível. Assim como muitos outros títulos deste mesmo autor, o livro se tratava de uma ficção científica e chamava-se “O Segredo de Wilhelm Storitz”. Um outro Julio, agora, o Cortázar, narra um episódio ocorrido em sua infância e que mostrou como a temática do fantástico o fascinava e o forçava a desorganizar uma série de impressões e visadas já firmadas.

Após ler o romance do escritor francês de nome semelhante ao seu, Cortázar vê-se tomado pela possibilidade de ter encontrado naquelas linhas a existência de uma figura que controvertia absurdamente os limites da suposta realidade já conhecida e, com entusiasmo, empresta o livro de Verne, a um dos garotos de sua idade, estudantes da escola primária, que também gostava de ler.

Esperou que o companheiro também se maravilhasse com o campo irreconhecível e fértil para tantas outras composições - literárias, de pensamento, de imaginação – que aparecia na obra, porém, o amigo devolve o

livro demonstrando pouco interesse em prosseguir com a leitura e dizendo ser aquele, um livro demasiado fantástico.

Cortázar ficou com o fantástico. Não por escolhas racionalizadas. Percebeu que, no salto dado por aquela palavrinha em sua direção naquele momento junto ao amigo, sua aproximação e entendimento do que vinha a ser fantástico, diferia-se muito em relação ao que os adultos, alguns de seus outros colegas, seus professores sentiam quando este vinha à tona. Não lhe era cabível ver realidade e fantástico como campos separados. Não os distinguia como dois formatos totalmente desvinculados sobre as maneiras de se processar a vida, e, com estas ideias, entendia a necessidade de se transitar por isso que chamavam realidade e fantástico, ambos que já se misturavam e se desfaziam momento após momento.

Na porção de fantástico que via acontecer no mundo não havia espaço para causalidades e nem coincidências, posto que estas palavras, no entendimento de Cortázar, travavam os movimentos que inventavam realidades e experiências fantásticas, deixando-os para trás, pois estes ameaçam invadir seus seguros territórios por outros caminhos que não os da lógica.

A inquietação, portanto, reside na ousadia em elaborar ficções atentas ao entrecruzamento cotidiano que a literatura insinua entre a realidade e o fantástico.

O convite já foi feito e este procedimento vai se desenrolando. Na corda bamba da escrita. Na recorrente chance que temos de habitarmos os “interstícios das palavras, das imagens, do amor, do pensamento, da memória, do “eu” (DOMINGUES, 2010 p. 28).

“As palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores:

a escritura faz do saber uma festa.”
(Roland Barthes, *Aula*)

No meio destas páginas que já foram escritas e ganharam o papel, dessas linhas pelas quais o olhar e outros tantos sentidos já caminharam e continuarão a atravessar, pulsa uma questão vital: como ativar potência, abertura a indeterminação, a um impessoal, ao fora, a cada problema posto a existência?

É neste torvelinho que alguns clarões se abrem.

A “criação de planos de consistência, de territórios existenciais que se engendram na experimentação do mundo” (DOMINGUES, 2010 p. 27) estão sempre a nos espreitar ou, intensivos enquanto virtuais, podem vir a se atualizarem cotidianamente em nossas práticas. Contudo, também ocorre a possibilidade de fecharmo-nos sob o domínio de forças reativas, de uma moral que paralisa e defende e de, partindo de uma vontade de verdade, permanecermos entorpecidos e reféns daquilo que o controle faz definhar.

O modo como fazemos uso de certos conceitos, – entendidos aqui como exercícios inacabados – ferramentas e materiais de composição, dizem também sobre como nos movimentamos nestes terrenos citados acima: aqueles que vivificam as forças intensivas e os que parecem nos esgotar por estarem atrelados a estagnação e ao fortalecimento das impossibilidades.

Não existe receita. Nem tampouco soluções prontas e apaziguadoras. Propomos alguns ensaios, então:

Experimentar a linguagem, por exemplo, de modo que a mesma possa vazar pelas porosidades que ocupam sua superfície, ao invés de tê-la como uma linguagem que só se faz possível como representação das coisas e como sistema de signos de comunicação. Nietzsche dizia que este sistema de códigos fez vigorar as primeiras leis da verdade, cuja uma das funções seria a

de perpetrar uma designação uniformemente válida e obrigatória para as coisas.

Desviar a linguagem de seu caminho esperado, fomentar pequenas revoluções em sua própria dinâmica. Mobilizar o saber que ali se fixa como inteiro. Teimar¹⁸ nestes pontos usando a escritura¹⁹ como recurso. Sua força de deriva, seu intempestivo recalcitrante. Nós, também, não permaneceremos os mesmos.

E no trato com o que irrompe nas cidades? Daquilo que chega ao revirarmos seus becos, vielas, imagens, conversas ligeiras, automóveis e construções? Das vidas que a movimentam por dispersões e proliferações, às vezes, com mais ar e coragem, outras mais tímidas e escondidas?

Sujeitarmo-nos à ventura de tudo o que tropeça, falha - e que por este motivo, não se encerra nunca – nos emaranhados da urbe.

“Venho da cidade de um Braga. Na verdade, de dois.

Verdadeiro mesmo é que eram muitos. Uma família inteira.

De nome cumprido, dava sempre trabalho para os moradores que gostavam de escrever cartas, já que no topo do papel - versava as regras - deveria aparecer: Cachoeiro de Itapemirim e a data do dia presente.

¹⁸ Teimar é afirmar o Irredutível da literatura: o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que as cercam. É precisamente por que ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se. Um escritor – entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia de espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos. (BARTHES, 2007 p. 25)

¹⁹ A escritura ou texto para Roland Barthes apresenta-se como uma prática que implica a subversão dos gêneros. Algo que contém sentido, mas também, de certo modo, regressões de sentido. O sentido vem, afasta-se, torna a passar a outro nível, e assim por diante; seria quase necessário recorrer a uma imagem nietzscheana, a do eterno retorno. O sentido regressa, mas como diferença, e não como identidade. Outra proposta é a da escrevência, tida por Barthes como o estilo daquele que escreve julgando que a linguagem não é mais que um instrumento, e que não tem de se debater com sua própria enunciação. Julga que escrever é apenas encadear enunciados. (BARTHES, 1974 p. 31)

Todas as ruas de Cachoeiro são menores do que deveriam. São menores do que o gosto que as pessoas têm por pararem bem no meio delas e conversarem distraidamente, impedindo o fluxo do centro da cidade de continuar seu percurso. Para os do time do fluxo, tremenda falta de educação. Para os amigos que deixaram a cidade e voltam para um passeio, a possibilidade aberta e mais acertada de poder encontrar-se com o que muda na cidade e parar numa conversa com aqueles que há muito não via.

Cachoeiro esconde alguns lugares. Ali pode-se morar por mais de vinte anos e ainda assim, conhecer bairros e ruas dos quais nunca soubera antes. Mas, não porque não tiveras ocasião de ir até lá, senão talvez, porque eles nem existissem mesmo. A cidade que os esconde também os faz, rapidamente, aparecer.

Nem grande, nem pequena é esta cidade e seu centro é uma casa verde de janelas que parecem nunca estarem fechadas. É a casa dos Braga. Aqueles. Porém, se fores algum dia ao Centro da cidade de Cachoeiro, não verás tal casa. A casa dos Braga é centro, mas de outro jeito: centro mais para o lado de lá, quase encostado num canto qualquer. Centro para uns, mas que não parece assim para todos.

Viam-na como centro, alguns, que nada tinham de nobre e nem de extraordinário, mas que só conseguiam pensar se suas ideias em algum momento passassem pela casa dos Braga.

As ideias destes habitantes da cidade eram atraídas para lá e os pensamentos ganhavam os seus ares. Todos os pensamentos queiram ir para lá. Porque lá era possível ir se desdobrando, mexendo seus corpos feito contorcionistas. Naquela casa eles conseguiam encontrar-se com coisas que os deixavam impacientes: o barulho dos tacos que fazia o piso ranger, a falta de coerência entre os cômodos que ora pareciam ser de dimensões muito largas para abrigar coisas muito miúdas e ora eram tão estreitos, que tornava-se impossível saber como tantas estantes e livros couberam ali. E era disso que gostavam.

Nesta casa nasceram Rubem Braga e seu irmão Newton. Claro, que outros também, mas são destes que me lembro.

O primeiro se envolveu com crônicas. Enquanto o outro pendia mesmo para o jornalismo. Deixaram a cidade que esconde ruas e mais tarde, a casa dos Braga seria uma biblioteca. Porém, nela não se enfileiravam os livros. Na verdade, aquela não se tornou uma biblioteca de livros, mas o lugar por onde todos os pensamentos da cidade passavam para “treinarem” suas transformações. Era uma biblioteca de pensamentos “em percurso”, andantes, que voltavam ali sempre que a cidade deixava de rir. Sempre que ela se tornava séria demais.

Como se chama mesmo o coletivo de pensamento?”

Qual a importância de estudarmos a cidade e a literatura com relação às questões que emergem no contemporâneo? A cidade e a literatura expõem radicalmente aos nossos sentidos uma porção de matéria cambiável. Um conjunto de objetos múltiplos que se diferem e que se contaminam pelas forças do fora, do que não tem forma pronta. Contudo, o fundamental não é unir todas essas diferenciações, essa profusão de elementos numa unidade totalizante, assim como não é possível encerrá-las numa história definitiva.

No contato com ambas, o que pode ocorrer é que essa percepção – ao mesmo tempo, estética, política e ética - exploda em acontecimentos.

O objeto é uma estante. Servia para guardar livros, revistas e algumas outras coisas de corpo bem pequenino – pois, o único lugar que sobrava para elas era a pontinha da prateleira que os livros não ocupavam. Tinha porta de madeira fina, esquisita, por isso, valia pregar por toda a sua extensão alguns materiais diversos: reproduções de quadros, cartões postais, desenhos feitos por alguns amigos ou um outro quaisquer, afixados sem regulamentação prévia sobre a disposição de todos. Coisas acumuladas do alto até embaixo da estante, pregadas ali por um trabalho que já durava um ano.

Bem no alto, uma pintura de Klimt de onde podia-se ver uma linha que se desprendia dela e se comunicava, diretamente, com um folheto da programação de cinema daquela semana. A linha continuava, sinuosamente, passando ainda por uma fotografia de Louis Armstrong tocando um trompete e por todas as outras coisas sem nenhuma interrupção.

Dessa forma, Cortázar falava sobre sua casa em Paris e sobre o dia em que sentou-se para escrever algo e ao olhar para sua estante, percebeu essa ocorrência. Não teve como provar tal acontecimento, contudo, aquele fato foi capaz de interpelá-lo sobre uma série de questões, inclusive, sobre a escrita. Amontoa-se um punhado de coisas durante um ano e encontra-se uma linha condutora que passa pelo perfil de um personagem, passa por uma paisagem, uma casa e desliza por um prado, e entra na foto de Armstrong tocando trompete e atinge seu braço.

Impropriedades sem identidade. Armações de um escrever que se mistura, se conecta, se funde e também, segue a continuar seus caminhos. São montagens, que ao contrário de serem uma grande soma de pedaços diversos a se aproximarem, irrompem deixando à mostra o que pode se diferenciar nas constituições do que somos e do que fazemos. Luis Antônio Baptista nos lembra que:

Para a montagem literária e cinematográfica, o movimento não incidiria na subjetividade ou nos corpos, ou deles seria derivado, mas os forjariam em formas singulares de estilo desfocando do sujeito ou do real o protagonismo da cena. (BAPTISTA, 2010 p.59).

Algo próximo ao que ocorrera a Cortázar quando diante da estante de sua casa, manifesta-se ainda, quando o escritor lança mão do que ele nomeava como sendo o aparecimento de diferentes *figuras*. Estas são enlaçamentos de elementos heterogêneos, que não estariam relacionados pelas leis naturais e que, por isso, criam uma espécie de figura que não se restringe a ordem material, porém, pode ser produzida a partir de ideias, sentimentos, cores (PREGO, 1985 p. 108).

Dali; das estantes, bibliotecas e figuras, se extrai o que de mais impetuoso e cortante pulsa na literatura.

“Lê-se nas beiradas, nas margens da vida,
nos limites do mundo.”

(Michèle Petit, *Os jovens e a leitura. Um nova perspectiva.*)

Outra pergunta manifesta-se no início de um artigo publicado num jornal literário, “Rascunho”, por um escritor e dramaturgo amazonense que redigia ideias sobre a leitura e a escola: Seria a literatura uma panaceia universal para todos os males sociais? (SOUZA, 2011 p.20)

Teria em suas mãos, a literatura, remédio e soluções instantâneas e totalmente eficazes para amparar e corrigir as dificuldades de nossos tempos?

Um contraponto aos que responderiam afirmativamente a estas questões vem de um livro escrito a partir da experiência de pesquisa de uma antropóloga francesa, Michèle Petit, que debate temas como a leitura, o encontro com a literatura e os sentidos diversos que essas ações contribuem para que sejam inventados.

Neste trabalho, aparecem falas e observações feitas por jovens imigrantes, moradores da periferia de grandes cidades francesas que dizem sobre como é entrar numa biblioteca e ler um livro que lhe interessa, como é participar de uma comunidade onde ler é sinônimo de perda de tempo ou sobre os processos de deslocamento e de mudança de suas perspectivas e olhares, nunca vividos anteriormente, mas que foram fundamentais para que criassem gosto pelos sobressaltos e imprevistos que a literatura acaba por gerar.

Petit, ressalta que

[...] o leitor encontrava palavras, imagens para as quais dava outros significados, cujo sentido, escapava, não somente ao autor do texto,

mas ainda àqueles que se esforçavam em impor uma única leitura autorizada. O leitor não é passivo, ele opera um trabalho produtivo, ele reescreve. Altera o sentido, faz o que bem entende, distorce, reemprega, introduz variantes, deixa de lado os usos corretos. Mas ele também é transformado: encontra algo que não esperava e não sabe nunca aonde isso poderá levá-lo. (PETIT, 2008 p. 28)

Estas são os campos de possíveis nos quais joga-se com a literatura. São planos intensivos onde nem tudo ocorre dentro de parâmetros explicáveis ou concentrados em finalidades estabelecidas de antemão.

O importante para o trabalho desta pesquisadora não era analisar como os jovens recebiam ou não a imensidão de “bons textos” destinados a garantir o que se poderia chamar de “identidade francesa” (PETIT, 2008 P.51). Porém, buscava-se pensar sobre como os jovens se apropriavam do conteúdo de uma biblioteca, por exemplo, o que faziam com ele e qual era a força que tinha de modificar alguma coisa com relação ao “sentimento de asfixia que uma pessoa pode experimentar quando ela sente que tudo está imóvel, que tudo ao seu redor não se diversifica.”

Este último trecho é referente a fala de Ridha, um rapaz de 22 anos, filho de argelinos que não sabiam ler nem escrever e que teve de interromper os estudos bem cedo. Ele se deteve quando criança ao serviço de um bibliotecário que parava seu trabalho de pôr os livros nos lugares corretos em cada estante e lia histórias para ele e os amigos que também gostavam de estar na biblioteca. A partir dali, Ridha fica atento à ideia de que os livros eram objetos que, antes de qualquer coisa, mostravam alternativas. Tantas possibilidades e modos de fazer múltiplos. A diversidade das obras e das histórias contribuiu para que Ridha percebesse ainda uma diversidade nas coisas e nos seres que habitam este plano.

Seguindo estas primeiras pistas, percebemos que uma das riquezas desta pesquisa é a fala dos jovens sobre as interferências que a literatura produz em suas vidas e no quanto ela é responsável pelas “arquitetagens” inventadas na constituição de cada um deles. Daoud, um jovem de origem senegalesa dizia que para ele, “a literatura não é uma diversão, é algo que me constrói” (PETIT, 2008 p. 32). Alterações são produzidas neste limite tênue

entre leitor e obra, onde palavras podem vir a perturbar e a dissolver certos estados petrificados, por estarem sendo movidas também, por paradoxos e contradições.

Matoub, por sua vez, dizia não querer ser culto. “O que me interessa, em relação a literatura, é experimentar uma emoção.” Impossível deixarmos de nos lembrar de uma crônica escrita por Clarice Lispector para o Jornal do Brasil onde ela menciona um episódio no qual recebe um telefonema informando que uma moça que conhecia estaria tocando na televisão e o Ministério da Educação faria a transmissão. Tendo conhecido a moça muito rapidamente, ouvido sua voz um tanto suave, quase infantil, Clarice liga o televisor cheia de dúvidas. Inquietava-se em saber se a moça “teria força no piano”. Ao vê-la vibrando junto ao instrumento, seu rosto irreconhecível, os movimentos da boca, o suor descendo pelo rosto, escreve Clarice: “de surpresa de descobrir uma alma insuspeita, fiquei com os olhos cheios de água, na verdade eu chorava. Percebi que meu filho, quase uma criança, notara, expliquei: estou emocionada, vou tomar um calmante.” (LISPECTOR, 2010 p.170)

O garoto indaga a mãe, como se estivesse a pensar alto, se ela não sabia diferenciar emoção de nervosismo, e termina dizendo: “Você esta tendo uma emoção.” Para estas tais, logo Clarice compreendeu, calmante algum resolveria. Neste caso, a prescrição nada medicinal é a de viver o que era para ser vivido.

Matoub, Clarice e suas emoções. Diferente do que seria mais corriqueiro pensar, estas não são “emoções de espelho”. O que dá densidade a elas não é o reflexo de uma identidade interior, encapada, desencarnada. Estas são emoções do experimentar. Das experiências pouco evidentes, porém modificadoras de pensamentos e posturas, impelindo o que parece permanecer imóvel e estereotipado.

Os jovens que aparecem no livro afirmam que antes de tentarmos dominar um texto, podemos nos deixar levar por ele. Ver-se alterado pelo que

surge nas sutilezas de uma frase, ou por aquilo que na linguagem vacila, é a parte que mais interessa no contato com os livros.

Fiando estas discussões, vemos que a relação com a literatura e com a escrita, quando com elas estamos sem maiores vigilâncias, podem funcionar como “máquinas de guerra contra os totalitarismos e, mais ainda, contra os sistemas rígidos de compreensão do mundo, os conservadorismos identitários” (PETIT, 2008 p. 148), contra tudo aquilo que funciona para que nos imobilizemos.

Por isso, não pontuamos a literatura como remédio para tudo o que precisa ser corrigido ou melhorado, traçando a partir do que ela nos fala, modelos de realidade e de personalidade postulados como apropriados e competentes a correta experiência de mundo. O conteúdo intensivo presente na literatura – conteúdo este, aderido ao seu corpo, impossibilitando a separação entre vida e arte, vida e literatura – gera acontecimentos, e não permite que os abalos do que se arranja como impessoal e sua força, sejam esfumados.

.....

...TERCEIRO DISPARO

Descer ao metrô requer coragem.

São conexões, entradas e saídas repentinas.

Você é despistado a todo tempo quando se está no metrô. E se desces até lá, provavelmente, serás interpelado por alguns “passatempos” pouco previsíveis.

Em dado momento tinha começado a sentir, a decidir que uma vidraça de janela no metrô podia me trazer a resposta, o encontro com uma felicidade, precisamente aqui, onde tudo acontece sob o signo da mais implacável ruptura, dentro de um tempo subterrâneo que um trajeto entre estações desenha e limita assim inapelavelmente embaixo. Digo ruptura para compreender melhor (teria de compreender tantas coisas desde que comecei a jogar o jogo) aquela esperança de uma convergência que talvez me fosse dada no reflexo em uma vidraça de janela. (CORTÁZAR, 2008 p.43)

Os olhares que dificilmente se encontram numa viagem de metrô, esbarram-se quando se olha para a vidraça na tentativa de se esconder de uma visada lançada por um outro passageiro qualquer. O fundo negro da parede do túnel desmancha certas marcações e linhas definidas daqueles rostos e no reflexo do vidro, já podes ser outra pessoal.

O personagem de “Manuscrito achado num bolso²⁰” permanece detido nos lances desse jogo: ao ocupar um lugar no metrô, sem eleições ou pré-meditações, se gostasse da mulher, que por ventura, sentara em sua frente e junto à janela, seu olhar se cruzaria com o desta mulher, que na fuga – atitude normal já que não fica bem, principalmente, ao se tratar de uma mulher, receber o movimentar dos olhos de um homem em sua direção – escapa com seu olhar para a insipidez da janela que parece tornar tudo indiferente.

Nesta rede, a moça sentada a sua frente, chama-se Ana. É responsável por não deixar seus olhares se resvalarem. Aquela que aparece na janela, refletida no vidro e amiga da parede escura ao fundo, é Margrit. Quando estampada no vidro, Ana deixa de ser e Margrit surge, percebendo o sincero

²⁰ Ao escrever este conto, Cortázar remontava a um outro texto chamado “Manuscrito encontrado numa garrafa” de Edgar Allan Poe, publicado em 1833.

Também foi adaptado para o cinema pelo diretor brasileiro, Roberto Gervitz, em 2005. O título do filme chamou-se “Jogo Subterrâneo”.

sorriso daquele homem. Por vezes, Ana entretia-se com o fecho de sua bolsa vermelha e os lances diminuíam de frequência. Este era o primeiro tempo do jogo e pouco importava se o sorriso tivera ou não agradado a moça, pois o fato importante era que aquele sorriso no reflexo do vidro fosse registrado pela moça que também estava sendo refletida ali. Então, havia jogo.

No entanto, no metrô as interferências são recorrentes. Logo, abrem-se as portas, uma nova estação chega e a mulher da vidraça da janela pode levantar-se com rapidez e seguir para fora do vagão, sem sequer dar tempo para alguma ação do rapaz. As coincidências precisavam acontecer. Mulher e vidraça da janela, sorriso aceito ou rejeitado, conexões de trens e talvez, o direito de se aproximar e tentar alguma palavra que fosse. Mas, como contar com coincidências e casualidades ao se tratar de uma viagem de metrô? “Margrit teria respondido ao meu sorriso na vidraça senão houvesse de permeio tantas ideias preconcebidas, tanto não deve responder se falarem com você na rua ou lhe oferecerem balas e quiserem levá-la ao cinema.”

Após cálculos e sustos, sem saber se Ana desceria ou não na próxima estação, ambos abandonam o vagão. Outras regras do jogo não permitiam ao personagem continuar seguindo Ana, somente se ela tomasse uma saída específica daquela parada. Continuou andando. Rompeu as regras e sentou junto a Ana para tomarem um café no primeiro estabelecimento daquela rua. Conversaram, beberam juntos e falaram sobre o jogo.

Perceberam que aquele encontro estava sendo vivido com uma intensidade tamanha, no entanto, para se encontrarem novamente, ambos teriam de começar novamente pelo metrô. O jogo fazia-se cruel nesse ponto: se quisessem outra ocasião para um novo encontro, só ocorreria se fosse a partir do metrô. Sem combinações ou entradas, saídas e paradas premeditadas. Eles teriam de se procurar no descombinado de horas e locais que nos trens se atualizavam.

História que não precisa de fim.

Jogar no metrô exige coragem.

Inclui-nos numa arena de risco e não importa o que aconteça, o movimento permanecerá e as subidas e descidas também. Os olhares fugiram e se mancharam, uns com as expectativas e dúvidas dos outros. As estações apressadas apareceram cortando comodidades e instaurando um tempo nada linear.

Os cheiros dos vagões que se diferenciam entre eles, as luzes, o sentimento de passagem. “A codificação congelada de metrô favorece a irrupção do insólito em alguns viajantes” (CORTÁZAR, 2010 p. 413).

No metrô, partes da paisagem urbana parecem mover-se e aproximarem-se numa relação de espaço, também, diferente. A cidade não é sentida da mesma forma quando a percebemos dessa parte mais profunda.

Ao fazer uma fala sobre o filme que realizara, o diretor Roberto Gervitz dizia ter lido este conto e, principalmente, o personagem principal do enredo como um homem que, por ter inventado tal estranho jogo, poderia ser alguém com poucas habilidades para estabelecer um contato direto e mais próximo com qualquer que fosse, e que a manipulação do jogar seria uma tentativa de controlar os desalinhos que aparecem, quando desta relação com o outro. De fato, o jogo ganhou proporções consideráveis na vida do personagem, porém, por que lançar-se ao metrô?

O diretor dizia que ao participar de um evento internacional, um velho senhor lhe perguntou os motivos pelos quais aquele homem insistia em jogar: “Por que ele joga?”

Talvez, um outro modo de perguntar fosse: por que ele joga *no metrô*? Se queria poder controlar toda a variável e anular a possibilidade de alguma interrupção nesta sua busca por uma mulher, por um sorriso ou por um encontro, o metrô não parecia ser a melhor opção, no entanto, é para este local que o personagem segue sempre que o jogo o chama a jogar mais uma vez.

Nesta conversa, podemos perceber o paradoxo que Cortázar apresenta aos leitores, não como mera interpretação do conto, mas como aquilo que faz

nosso pensamento trabalhar. Como seria experienciar o metrô parisiense ou os vagões e linhas do metrô do Rio de Janeiro ou São Paulo, desconsiderando aquele como o lugar do imprevisto?

As imprevisibilidades cortam as viagens de metrô a todo tempo, assim como, as estações e o fluxo de gente. O jogo inventado pelo personagem poderia até intentar o alcance de uma organização prévia sobre encontros, saídas e paradas, contudo, o escritor nos arranca dessa certeza imediata quando apresenta o metrô como mais um personagem desta trama, sendo este, o que inflige ao “passageiro-personagem” o imprescindível: as rupturas e os riscos de mais uma viagem... de mais jogo.

Para tanto, o jogo. Jogo de palavras, de signos. Jogo da Amarelinha. Jogo das passagens, do Irredutível da literatura, jogos de uso e da atenção. Jogos de verdade, nos quais jogar, como na expressão já escrita, vem sempre antes da verdade e, por isso, a lança para fora dela, mesmo que à sua revelia. Passaríamos, então, aos jogos de ficção que talvez se mostre como o campo do Fora: jogo por excelência, constituído basicamente, de paradoxos. Distante das unificações tipificadas no sujeito cartesiano que pensa e na objetivação de uma realidade a ser interpretada.

O barulho de outro estampido volta a arremessar-nos a terrenos que causam vertigem, sobressaltos e interrupções. De saída impossibilita que não recordemos o quão próximo estão os acontecimentos que emergem da experiência do fora, com sua materialidade e força atuante, de uma visada atenta sobre o que nos passa ao termos a cidade e o que nela nos afeta como mais uma tensão nesse contexto de porosidades, velocidades e combinações.

Um desconhecido chega a Paris tendo como bússola a literatura de Charles Baudelaire e dali, dos melindres franceses, era tudo o que conhecia. Sua preferência era por passar a vista e o corpo pelos caminhos, lugares e trajetos que sabia terem servido ao escritor no tempo em que viveu nesta cidade. Ao perguntar na recepção do hotel como poderia fazer para

empreender com sucesso tal tarefa, recebe como resposta, exclamada prontamente, que o trabalho seria fácil, pois a necessidade era de apenas uma correspondência.

É Cortázar quem imagina tal cena. A mesma que vai desdobrando-se na medida em que a trago para este texto tecendo-a com outras linhas e sabores.

O vocabulário do metrô parisiense continha essas sutilezas. O rapaz do hotel as expressava sem seque dar-se conta da intensidade e do espaço que se abria por este ensejo. Correspondências são mudanças de linhas cabíveis a cada trajeto específico do metrô, dependendo do gosto ou da necessidade do freguês. Seria o que chamamos no Brasil de baldeação. As correspondências possíveis geradas no metrô de Paris. A que isso se refere? Temos a chance de apenas vislumbrarmos nessa "*palavrapassagem*" a nomeação sistemática que organiza e serve ao gerenciamento do fluxo intenso e acelerado daqueles que se utilizam do serviço de metrô na cidade. Contudo, as correspondências de Paris, não somente pelo nome, mas também pelos efeitos que causam aos que por elas passam e aos que leem a escrita que se produz contaminada por tal experiência (até mesmo os que nunca visitaram Paris), intrigam e retomam o tema da cidade e de sua relação com o Fora, mencionado na parte mais acima do texto.

O metrô servindo de campo/metáfora pergunta como se arquitetam na urbe as correspondências possíveis. Ideia usada aqui para pensarmos que os espaços de correspondência, de metamorfose, de transformação falam também de um plano do informe, de impessoalidade que pode vigorar na cidade. Na cidade na qual apostamos. Não necessariamente, tendo sua localização definida pelo metrô, porém como prática a ser intensificada nos exercícios que constituem as mais diferentes cenas urbanas.

"Um livro tem que ser um machado
para o mar congelado dentro de nós.

A literatura só é digna
desse nome quando descongela o
sangue de quem lê."
(Franz Kafka)

A noção de autor – tema do texto escrito por Foucault “O que é um autor?” – define uma circunstância importante no processo de individualização pelo qual passa a história das ideias, da literatura, da filosofia e das ciências de modo geral.

Na relação entre texto e autor, a figura deste último, parece por vezes, apontar para algo que se coloca num plano exterior e anterior ao que se produz enquanto texto, e Foucault explora essa proposição retirando de Samuel Beckett uma fala que diz: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.” (FOUCAULT, 2006 p. 267)

Nessa afirmação, o filósofo reconhece um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea e, assim sendo, a ética que quer ressaltar ao pensar a autoria num esquema de dissolução e desenraizamento de um “eu” que escreve. Uma ética justaposta não a marcação de uma escrita como produto e resultado, mas uma ética que domina a escrita como prática, como exercício imerso em movimentos de ritmos diferentes.

Uma escrita praticada.

Era com isto que Marguerite Duras se comprometia, ao dizer que, no seu caso, somente a escrita fazia sentido, pois ela a manejava, a praticava. Diferente disso ocorria quando a escritora ousava tirar som do toque de algumas teclas no piano: por não saber usá-las, o piano permanecia como objeto distante, inacessível e que nunca mudara. (DURAS, 1993 p. 18)

Executar uma escrita, uma obra, marca também a morte de seu autor. Dessa maneira, retira o sujeito de seu papel de fundamento originário, deixando desaparecer as características individuais daquele que escreve. O

que o escrevente da obra, neste caso, implantará, majoritariamente, será a singularidade de sua ausência.

É a morte que se aproxima do exercício da escrita.

Falar do como se dispõe e circula o tema da autoria, para Foucault, não é um debate restrito aos estudos da linguagem, da literatura ou direcionado somente àqueles que trabalham neste campo. Ele propõe discutirmos a autoria incluindo-a na perspectiva de que estamos tratando também de características dos “modos de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” Portanto, discutir a emblemática da autoria passa, inclusive, pela importância de pensarmos como esses fluxos, deslocamentos do que entendemos como sujeito, indivíduo, produto e obra, estão sendo experimentados no cenário atual.

O anonimato literário seria suportável para nós?

Nossa relação com o que está escrito e com o que se dá quando somos nós a escrever, sucumbiriam caso a referência de autor fosse desarmada?

Entendemos que o problema do autor e da ideia de que quando este envolve todo o fazer literário nas amarras de seu nome e de sua representação, cerceando o fluxo que verte da “experiência total do escrever”²¹, isto não se exerce em extremo isolamento. No esquema onde esta problemática é contemplada outras importantes variáveis aparecem, formando uma teia complexa, a saber: a consideração de que existe um leitor ideal e que está antes do próprio exercício de fazer a obra, ou seja, de manejar a escrita. As diversas designações que definem a qual escola ou gênero tal literatura

²¹ Maurice Blanchot, ao longo de sua obra, propõe pensarmos a experiência literária como uma *experiência total do escrever*, ou seja, aquela que coloca em questão o próprio sujeito que escreve e que se constrói no que também ele denominou de “o espaço literário”: um plano intensivo, invariante e de experimentação que não se confunde com um lugar específico, mas possibilita a emergência da obra literária. Blanchot entende o espaço literário como um não-lugar que coloca a escrita em “relação com o vazio abismal da linguagem” (DE ALMEIDA, 2008 p.76) ou com o que chamamos de o Fora.

pertence: maneira de elencar e programar aquilo que é da ordem de um indefinível e do que nunca está pronto em definitivo.

E, por fim, também a crítica. Não aquela que coloca acento no movimentar da arte ao invés da identidade do sujeito que a desempenha, mas a crítica que tende ao esgotamento da obra e à tentativa de direcionar e impermeabilizar os diferentes traços de força que despontam da relação construída entre a literatura e todo este campo de variância que lhe acomete. Uma crítica que propõe a obra uma dobra, um retorno insistente ao seu modo de fazer e refazer ininterrupto.

A autoria precisa ser urdida no “anonimato de um murmúrio”, não se limitando nem ao escritor real, nem ao locutor fictício que surge na narração. E, exatamente, nesta cisão, nesse limiar que se encontra a função autor. Aqui, o autor suspende a ideia de que a obra que escreve, desenha, pinta, esculpe será tida como propriedade e produz um plus: possibilidades infinitas de que outros textos e discursos se formem, não em analogia ao texto ou material já feito, mas abrindo espaços para que outras coisas diferentes dele se construam. Algo que será diverso, mas que também estará nas fronteiras, favorecendo passagens entre eles.

Importante pensarmos que um texto sempre comporta em suas partes algo da ordem do esquecimento. Como um espaço que se dá entre as palavras, os sons, os ritmos e que os separam, criando um campo de enunciação e de ressonância totalmente imprevisível para que outras composições se estabeleçam. Maurice Blanchot (1997), também aponta para isto, ao falar sobre Kafka e sua relação com a literatura, lembrando-nos que “a narrativa ficcional coloca, no interior de quem a escreve, uma distância, um intervalo (ele próprio fictício), sem o qual ele não poderia se expressar.”

O autor deve ser apagado para que a escrita e o discurso possam ser remexidos, revirados e, cada vez menos, encerrados num plano totalizante e único. Quem sabe, dessa maneira, torne-se possível ouvir a intensidade e a

sutileza da pergunta que Foucault nos coloca: “Que importa quem fala?”. (FOUCAULT, 2006 p.288)

“As babas do diabo²²” é um dos contos que aparece publicado no livro “As Armas Secretas”, escrito por Cortázar em 1959. Algo ecoa neste texto. O narrador começa a história dizendo que jamais se saberá qual é a maneira mais perfeita de se contá-la: se na primeira, segunda ou terceira pessoa do plural. Questionamento não apenas gramatical, porém, amplificado na temática do posicionamento. De quem conta, como conta. E se cabível fosse, misturar as pessoas e deixar a narração pulsar assim?

Quem conta a história sabe que o que precisava ser dito não aconteceria se ele não contasse, se ele não escrevesse. Diz que se for embora, sua máquina de escrever não continuará sozinha, logo, é imprescindível que alguém conte. As distrações são bem vindas e o estranhamento, muitas vezes, é o que nos mobiliza a contar.

É apenas o autor quem conta?

O personagem de Cortázar é um tradutor e, também, fotógrafo amador. Era ele quem contava e interrogava-se já no início sobre a dificuldade de encontrar a *maneira de contar*. Ela nunca está pronta, formalizada. Precisa fazer-se na experiência do escrever. Talvez, o que conte, seja este agenciamento indefinível entre o escritor, um acontecimento, os olhares, os furos na realidade, a invenção, os arremessos para fora de nós. Pouco ocorre de uma consciência autoral, centralizada na figura de um escritor unicamente responsável pelos conteúdos que escreve e direcionado a atingir um fim específico.

Vai ser difícil escrever porque ninguém sabe direito quem é que verdadeiramente está contando, se sou eu ou isso que aconteceu, ou o que estou vendo [...] ou se simplesmente conto uma verdade que é somente minha verdade, e então não é verdade a não ser para meu estomago, para esta vontade de sair correndo e acabar com aquilo de alguma forma, seja lá o que for. (CORTÁZAR, 2010 p.71)

²² Em 1966, o cineasta italiano Michelangelo Antonioni produz “Blowup”: filme inspirado neste conto citado de Julio Cortázar.

Será que este código das artes (literatura, cinema, artesanias, pintura, música), código destrambelhado, às avessas, intentando sempre novos rumos, pode abrir frestas, poros e perfurações no que insiste em nos manter indiferentes, apáticos e desejosos de uma calma anestesiada e interminável?

Em 1966, Julio Cortázar escreve o livro “Todos os fogos o fogo”, dando este nome também, a um dos oito contos que integram a obra.

Com o fogo, o escritor encerra a história. Paradoxalmente, esta é a maneira que Cortázar encontra para não deixá-la acabar: arremata seu tecido com fogo e assim, suas forças continuam a sinalizar que outras narrações ainda restam, pulsantes, a serem contadas e inventadas. Este modo de Cortázar encerrar o conto nos faz lembrar de um texto do escritor Mia Couto sobre a obra de João Guimarães Rosa, e uma pergunta importante feita nele pelo moçambicano: “O que acontece quando não se “fecha” a história?” (COUTO, 2009 p. 72). Antes disso, ele escreve que os contadores de história de seu país procedem a um ritual quando terminam sua tarefa: precisam “fechar” a história, fazer com que elas voltem para a caixa de onde todas são retiradas e que fora deixada por Guambe e Dzavane, o primeiro homem e a primeira mulher. Este é um procedimento no qual o narrador fala com a própria história, ele volta-se para a história como se ela fosse um personagem e diz que ela precisa voltar para a casa de Guambe e Dzavane, e por esta intervenção a “história volta a ser encerrada nesse baú primordial.”

Em “Todos os fogos o fogo”, a pergunta de Mia Couto ganha ecos, pois o que ali se escreve, se conta, resiste a retornar à caixa. Esta parece pequena demais para abarcar tamanho jorro de multiplicidades. Não fora dela que saíra, pois seu começo é inantecipável, “insabido”, deformado, e também trancar-se em seu perímetro pouco lhe parecia interessar. A questão mencionada mais acima, Mia Couto responde dizendo que procedendo desta forma – ao não dar fim a história – “a multidão que assiste fica doente, contaminada por uma

enfermidade que se chama a doença de sonhar.” Os fogos do conto de Cortázar parece-nos ter escutado essa história e dela ter feito palavras e ritmo. Via-se despreocupado em saber se o baú que encerra todas as histórias existia mesmo ou não. Seu caminho era outro.

Mas, não foi apenas com uma história que isso deu-se ao caso. Neste conto, duas situações se enredam a todo tempo: uma delas se passa em Roma, numa arena do anfiteatro, onde gladiadores lutavam e o espetáculo transcorria como de costume, e a outra ocorre na cidade de Paris, em tempos próximos aos nossos.

No entanto, é o mesmo que fogo as faz terminar. Um fogo que é outro e que se transmuta, continuamente, porém, trazendo algo de singular. Um elemento que caminha da Roma antiga ao resplendor de uma Paris iluminada, sendo capaz de aturdir corpos e histórias não semelhantes e que nunca cessa. O fogo que não termina, posto que continua a variar, a inventar-se fogo outro.

Na arena, dois gladiadores travariam uma batalha diante da inflamada plateia que os ovacionava. No palco imperial, o procônsul e o vinhateiro daquela província fazem suas apostas, ao lado de suas respectivas esposas. Ao primeiro cabia postar-se diante do povo dando-lhes o melhor espetáculo que pudessem receber, e, em Paris, toca o telefone de Roland Renoir, que o atende sem pressa. A voz que surgia do outro lado era demasiada conhecida e Roland se recosta na poltrona já prevendo o que dali se sucederia.

Dessa maneira funcionam tempo e espaço neste conto de Cortázar. Ambas as ocasiões não se intimidam em intrometer-se uma na “sequência” da outra e os tempos se entrecruzam criando uma amálgama, terrivelmente, desconhecida para o leitor. A não visibilidade correta de como se sai de Roma e adentra-se Paris, e vice-versa, parece atormentar os que estão postos em relacionamento com o conto. Olhos e ouvidos parecem não acreditar em como é possível costurar tamanha distância e fragmentação. Porém, isso se dá com enorme precisão no texto.

A luta continua e uma tensão permanece advinda da percepção do lutador Marco sobre tudo aquilo que o cercava: um recíario como inimigo fortíssimo a ser combatido, um sonho estranho que tivera na noite anterior, com um peixe e colunas partidas, o olhar de Irene – mulher do procônsul – que vira próximo ao teu em outra ocasião e que jamais quisera estar ali, mas precisava manter-se firme e fiel às obrigações impostas por aquele casamento. Roland acende um fósforo e escuta Jeanne dizer que sua esposa acabara de sair de sua casa, no fundo da linha uma voz distante e monótona dita uma série de números avulsos e se conserva como ruído, chiado, interferência durante toda a conversa. “Trezentos e cinquenta e quatro, duzentos e quarenta e dois”. Números que se misturam às palavras, dando ao discurso, a linguagem usual, uma composição divertida. Fumaça, silêncios, “não oitocentos venhas e oitenta e oito, ‘Não venhas nunca mais, Roland’”. (CORTÁZAR, 2009 p. 168)

O fim era o fogo. Para Irene, Marco, a plebe que enchia a arena, o procônsul. Para Roland, sua esposa e a querida Jeanne, ainda ferida pelo golpe daquele que amava. Um fogo seco que se desagrega ao participar de narrações diversas, e que incita na literatura o intempestivo que a faz ininterrupta e candente e que nos torna indefesos diante dela.

“A literatura é o lugar das contradições e dos desacordos.”

(Maurice Blanchot, *A Parte do Fogo*)

Nesta hora, temos a impressão de que a literatura não tem nada a nos dizer. Nada da comunicação da ordem do dia, dos relatos dos fatos. Tampouco, sabe viver na temperança morna do que parece ser só diurno. Este pode pouco como meio de cultura para aquilo que empresta viço à literatura.

A cadência das linhas, o que sempre está a restar na frase e na palavra, o papel: isto é, a expectativa de um não sabido absoluto.

No deslizamento de uma escrita literária é que encontramos a poesia de não termos respostas - posto que “a razão não consegue oferecer socorro algum” (GAGNEBIN, 1996 p. 244) - e de, quiçá, não ser mais interessante querer buscá-las, posto que com a literatura temos a possibilidade de fazermos as conexões funcionarem de outro modo. As conexões sobre as quais nos referimos são as das engrenagens da linguagem, das relações que permeamos com o mundo e com os outros, do pensamento e de sua prática, do que podemos inventar que não o uso das palavras apenas a serviço das coisas do dia e da mera comunicação de certos feitos.

Um historiador francês e um professor italiano que estuda a escrita, publicam um livro chamado “História da Leitura no Mundo Ocidental” em 1997. Os autores esclarecem que o modelo de leitura utilizado no final do século XVIII visava remontar um tempo anterior no qual a leitura era realizada na vigília pelo pai de família que lia em voz alta para que todos daquele núcleo pudessem ouvir. O que se colocava aqui era a representação ideal da existência campesina e de uma leitura patriarcal e bíblica que venerava o livro e respeitava a autoridade.

Sendo o contato com a literatura estabelecido por estes parâmetros, ocorre, então, uma diferenciação que estabelece outros modos de ler como equivocados:

[...] é evidente que o que se denuncia é o gesto ordinário de uma leitura oposta, urbana, negligente e desenvolta. Descrito como um perigo para a ordem política, como um ‘narcótico’ que desvia das verdadeiras Luzes ou como uma perturbação da imaginação e dos sentidos, o ‘furor de ler’ atinge todos os observadores contemporâneos. (PETIT, 2008 p. 45)

A literatura que sobrevem levantando questões desinstala nossas posições bem marcadas e as tira do conforto de sua morada frequente, de sua casa tão asseada e bem arrumada, colocando em xeque os limites de nossa percepção estética enlaçada em nossas práticas éticas. Contudo, este é um

movimento que se afirma num processo e não na intencionalidade de se alcançar um ponto específico localizado mais a frente. Para a literatura importa menos o resultado, e sim esse corte, essa explosão, esse deslocamento, pois é aí que a invenção ganha tónus, e para inventar não intenciona-se um fim, visto que é impossível prever a constituição do que dali se manifestará. A invenção fala dessa molecularidade²³, desse conteúdo maleável e provisório da escrita literária que cria interruptores e, como ressalta Deleuze, “vacúolos de não-comunicação” (DELEUZE, 2006 p. 217).

A explosão que a literatura provoca é, por vezes, fria e silenciosa, sem gritos ou escombros. Contudo, a “casca do costume racha-se em milhões de pedaços”. (CORTÁZAR, 2010 p. 107)

O que intentamos sugerir com estas reflexões é que a literatura pode não trabalhar num campo de ações diretas e prováveis, mas, inoculando em tudo o que estabelece relações com ela e, também em sua própria tecitura, a produção de modos e montagens que estão, incessantemente, se formando. Um proceder pouco tranquilo e seguro, no qual pode-se ouvir barulhos de estantes caindo, ao invés da placidez e afabilidade de um movimento dirigido por interpretações prévias e promessas de êxito garantido ao final da jornada.

No já citado filme de Roberto Gervitz que tem um conto de Cortázar como aliado, vê-se uma cena cujo personagem principal relata a uma mulher as propriedades do jogo no metrô inventado por ele. Nesta conversa, a mulher – que no filme aparece como uma cega – comenta com ele o diálogo que duas colegas estavam travando dentro do metrô no qual eles estavam e diz que

²³ Sobre o tema que envolve as questões que tratam do molar e do molecular, recorreremos ao terceiro volume de “Mil Platôs”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007). Ao apontarem para a burocracia, entendida como um plano de segmentaridades duras, com centralizações e divisões bem estabelecidas, abrem a noção do que seja a molaridade e suas cristalizações. Como contraponto, lembram a obra de Kafka, pois este, muitas vezes, ao escrever sobre a burocracia, mostra-nos o quanto as barreiras entre repartições deixam de ser ‘limites precisos’, mergulham num meio molecular que as dissolve, e ao mesmo tempo, decanta o emblema do chefe em figuras de difícil reconhecimento ou identificação, apontando assim, para um outro regime – neste caso, molecular – que coexiste com as tentativas de totalização molares, mas que colocam em funcionamento algo que escoia e que inventa arranjos outros, permanentemente. (DELEUZE, 2007 p.91)

ambas gostavam do mesmo homem. O rapaz não se lembra e nem reconhece este detalhe citado pela mulher e a questiona: “Como é que você sabe?”, ouvindo da mesma em seguida: “Eu invento.”

Um saber inventado. Uma passagem que se cria entre estes dois verbos e que os faz transbordar. Uma invenção que nos faz estranhar o saber e nos perguntar se, realmente, é o mesmo saber que reconheceríamos em outra circunstância qualquer. Saber - pensamos que em certos casos, não lhe sobra outra alternativa, visto a intensidade do que é invenção, a não ser, deixar-se ocupar por ela – vazado, furado, alterado por um visitante deveras intruso e salteador, que após contaminá-lo com sua diversidade, não o permite mais agir e ver, o mundo e a vida, de maneira unilateral.

Nestas incursões entre saber e invenção, entendemos que o procedimento ético que se constrói nas intercorrências deste inventar liga-se com um certo tipo de inconformismo estético e político sobre tudo aquilo que nos condiciona e submete a “uma ordem, a um enquadramento e a uma concepção da sociedade e do mundo” gerida, antes de mais nada, por uma ilusão aparente de velocidade e de liberdade, mas que não abandona a apatia e a miserabilidade correspondente a uma postura desvitalizadora das práticas permeadas pelos estampidos das invenções.

O exercício ético colocado nesta situação quer-se menos como atitude vanguardista ou panfletária, porém, sua entrada nesta discussão mina, desgasta, rói as intervenções e concepções enrijecidas e alinhadas que ainda compartimentalizam a existência e suas artes em insípidos, mas às vezes, reluzentes, “slogans”, “outdoors”, discursos de especialistas e propagandas de condomínios fechados onde se é possível morar sem estar sendo incomodado pelas intempéries da rua, da urbe e de tudo aquilo que é preciso esquecer.

Inventa-se, então, no campo da literatura, um espaço de ressonância e menos de representação. Maurice Blanchot nos lembra desta ideia ao escrever que a experiência literária não consiste em representar algum objeto, sentimento ou pessoa, obstante disso, a literatura ocupa-se em apresentar

(BLANCHOT, 1997 p. 27) ou em mostrar²⁴ uma amálgama de elementos diversos que não terminam no momento em que são escritos e contados, pois entendemos ser impossível esgotar o movimento de dissolução e de invenção investido pela literatura, no qual “toda figura é passagem, inquietação, transição, alusão, ato de uma trajetória infinita”.

E nesta trajetória, a literatura força as espessas camadas da linguagem, junto as suas significações esperadas, abalando e fazendo-as deslizar para um outro plano, ou seja, a linguagem que por ser o elemento fundamental de constituição da literatura deveria frear suas vicissitudes, vê-se impedida de exercer este papel, ao perceber na experiência literária o desmoronar de suas medidas proporcionais e estruturadas e do refino de suas possibilidades intencionalizadas de antemão.

Sobre este inesgotável que se situa na literatura e na forma como ela usa as palavras e seus ritmos, e, principalmente, sobre o impossível de se escrever algo que tenha dito tudo e se totalizado num discurso finito, Cortázar diz que um escritor nunca chega a escrever o que realmente diligencia escrever - e isto não é visto como sendo bom ou ruim em si mesmo – e um livro escrito é sempre um livro a menos neste caminho onde pode-se ir cercando um livro final e absoluto que, incrivelmente, jamais será escrito, alcançado. A literatura atua, inventa, constrói, exatamente, por formar-se desta ideia de não encerramento, de um irredutível que a permite sempre ser outra. Ela se aloca nesta impossibilidade de dizer uma palavra final, a verdade definitiva, ainda que aparentemente. Ela se quer em intenso movimento de invenção de si. Isto é o que a faz viver.

²⁴ Lembramos ainda de Walter Benjamin que estabelece em seu livro das passagens uma montagem de elementos das mais diversas procedências, “onde trechos de Proust ou Baudelaire se misturam a anúncios, caricaturas, notas de jornal, fotos etc.” O mais importante para o escritor é que aquele livro pudesse *mostrar*, fazendo uso de um método de trabalho que ele chamou de “montagem literária”. Cito, Benjamin: “O método deste trabalho: a montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.” (OLIVEIRA, 2006 p. 39). Sabemos que Benjamin neste ponto ressalta, principalmente, a questão das imagens e entendemos que este pensamento marca também o que escrevamos sobre o caráter não representacional da literatura.

Percorrendo a obra de Julio Cortázar vemos que o modo como ela fora manejada, orquestrada pelas artes de fazer deste escritor, impossibilita-a, já de saída, em funcionar como ilustração de ideias, conceitos ou qualquer tipo de fundamento. Por estar contida de intensidades e, por isso, de imprevisíveis, a literatura de Cortázar aparece como algo que imprime velocidade, que atormenta. Algo que segue pelas sinuosidades do que é visceral.

Na arena Luna Park as noites eram de boxe. Pelo rádio era possível ouvir o entusiasmo na voz em espanhol do locutor com forte sotaque argentino. As manchetes das notícias esportivas nos jornais impressos nos anos compreendidos entre 1920 e 1930 ressaltavam sempre o boxe como o esporte de maior importância daqueles tempos. Julio Cortázar escreveu histórias onde o boxe também aparecia. Jack Dempsey derrota Firpo em 1923, quando o escritor tinha nove anos. Porém, do boxe que a maioria admirava – torcer pelo boxeador pegador, daqueles que conseguem arrancar a vitória na força bruta e esmagar o adversário – a atenção do escritor pouco se exaltava. Algo se desprendia desta imagem geral mantida sobre o boxe e por ali, passavam outros sentidos.

O que fez Cortázar inquietar-se com as lutas de boxe e com o que se desenvolvia nos ringues era o que ele conseguia ver na apresentação de alguns lutadores: paradoxalmente, não era a violência, nem a brutalidade de seus golpes, mas “algo que se constrói quase a partir de uma ausência. [...] da armação de uma ausência perfeita, à base de desvios imperceptíveis, desenhando uma lição de vazios, onde iam esfarrapar-se os patéticos avanços das luvas de oito onças.” (PREGO, 1991 p. 66)

Aparecendo na literatura de Cortázar, o boxe fascina pelos lances mudos e negativos de esquiva e de habilidade, num desarme sutil e poderoso do adversário. A luta que atrai os ouvidos dos que buscam o cruzado de direita mais barulhento e feroz, é notado e escrito com outras vibrações por Cortázar:

a ausência ensaiada em gestos leves, contudo precisos e que abre espaços para a invenção de um ainda não concretizado.

Muda-se o *dial* do rádio e outra interferência se dá. Um novo elemento entra impetuosamente nas reentrâncias do que faz o pensamento de Cortázar, pura multiplicidade. Nenhuma orquestra de jazz apresentava-se em Buenos Aires em 1929 e, tampouco havia uma orquestra argentina que tocasse jazz. Era pelo rádio que a magia dos improvisos daquilo que chamavam de “música de negros” desacostumava o corpo e os ouvidos de quem parava para escutar um jazz. Cortázar tentava sintonizar a estação que tocava a música, mas a família procurava sempre pelos tangos.

Agora é a vez de Lester Young deslizar os sons de seu saxofone pela transmissão radiofônica. Logo após, uma composição de Duke Ellington: “It don't mean a thing”. Um dos movimentos que faz o jazz acontecer, dizia Cortázar, “é a presença de uma melodia que serve de guia, uma série de acordes que vão estendendo as pontes, as mudanças da melodia, e sobre isso os músicos constroem seus ‘solos’ de pura improvisação, que naturalmente não são repetidos jamais.” (PREGO, 1991 p. 152) Ouvir os diferentes ensaios de uma peça antes dela ser gravada em definitivo, os chamados *takes*, mostram que uma mesma coisa acaba sendo outra a cada nova tentativa e os instrumentistas realizam um *take* diferente do anterior neste processo de gravação. Improvisações feitas a partir não de mero espontaneísmo, mas de um uso apurado do instrumento e do ritmo que permita explorar e ultrapassar os limites da música e de suas composições.

Perguntamos, então: por que não uma escrita atenta ao ritmo ou ao *swing* - usando um termo presente neste mundo do jazz - introduzido no que parece ser comum, monótono e com tempos bem marcados, produzindo uma tensão que envolve bruscamente as linhas intensivas que formam os que estão a ler?

Manifestando estes pequenos desvios no que tange a uma luta de boxe e ao ritmo do jazz, o interessante é que assim como a literatura de Cortázar,

pela maneira como foi criada, serve pouco para ilustrar fatos e realidades, o boxe e o jazz também não alinham-se à política de um modelo a ser seguido e copiado, exatamente, porque em nenhum destes campos existe a garantia de sucesso, fracasso, evolução, erro ou acerto. Logo, este imprevisível arranchar das tramas de uma suposta modelização e explicita uma outra maneira de tocar, escrever, lutar.

A título de provocação, escrevemos, pois o que a literatura pode no momento em que nela estamos – experimentando-a – é desamparar tudo o que nos dá um contorno preguiçoso e pouco inquieto, feito em um estado que acaba por gerar “ferrugens” em nossa capacidade de invenção, de produzirmos e enxergarmos poros na realidade. Desamparados e desacomodados, saltamos desta ideia de mundo que é só ordenação de um real, inteligível e capturável, principalmente, pela ótica do que pode ser consumido e contornável, trazendo uma satisfação imediata, para um limiar que nos convoca a escaparmos desta regularidade.

Johnny Carter perdera seu sax no metrô e teria o compromisso de tocar em um concerto amanhã, assim como o contrato previa. Quando o amigo, Bruno, chega ao apartamento no qual Johnny e sua companheira estão instalados, percebe que as coisas não andavam muito bem. Um cubículo de pouca luz no quarto andar de um prédio meio esquecido. Johnny brinca dizendo que algum pobre coitado deve estar agora tentando arrancar qualquer tipo de som daquele instrumento. Para ele, o modo como se opera certos instrumentos, o que passa das mãos e boca daquele que toca para o tronco do saxofone, é capaz de deformar – no sentido de diminuir a força - o objeto, ou, de extrair dali algo que pode ultrapassar até mesmo o que já estava programado como ação daquele aparelho. O saxofone para Johnny era maleável.

O instrumentista estava preocupado com o tempo. Dizia em meio a um dos ensaios do qual participara: “Estou tocando isso amanhã. Eu já toquei isso amanhã, é horrível, Miles, eu já toquei isso amanhã” (CORTÁZAR, 2010 p. 93). A música e o tempo se tocavam intimamente naquilo em que muitos

chamavam de “devaneios” de Johnny, que sabia que a arte não ajudava a entender, e pensar sobre o tempo precisava de um exercício de entendimento – diferente do entender fiel - que começasse dos olhos para baixo; a cabeça pouco era útil. Imaginava que a música era veículo de deslocamento do tempo e ela mudava a referência que se tinha dele: nesta discussão a referência é precária e este bailar do tempo, também fazia o saxofonista mudar de lugar. Ele não se abstraía, porém mudava, radicalmente, de lugar.

O metrô era o espaço onde Johnny mais sentia esta susceptibilidade e contava ao amigo, crítico de jazz e autor em processo da biografia deste espetacular artista, que nestas viagens dera-se conta de que o tempo variava, assim como sua mala, por exemplo. Sabe-se que na mala cabem apenas, dois ternos e dois sapatos, no entanto, em alguns momentos, percebe-se que ao esvaziar a mala e voltar a enchê-la já não cabem mais os ternos e os sapatos. Havia espaço somente para um de cada. Ou, que de repente, é possível encher a mala com uma loja inteira e muitos artigos: com o que se vê no metrô e na música que se toca. Quanto de tempo, marcado no relógio, gasta-se contando um pequeno pedaço de tudo o que se pensou, viu, experimentou? Em um minuto e meio de tempo bem marcado, no trajeto entre duas estações do metrô, pode-se pensar um quarto de hora inteiro. Johnny se perguntava como um quarto de tempo cabia em um minuto e meio apenas. Johnny inventava ao tempo uma elasticidade e colocava a música dentro dele.

O crítico e amigo ouvia as impropriedades de Johnny já por mero costume e sempre comprovava que ao sair dali, do quarto onde estava Johnny, enrolado num cobertor, sentindo frio e calor, alternadamente, tudo o que ele lhe dissera não repercutiria mais. Bruno sentia que algo era latente naquilo que o saxofonista dizia, mas ao voltar para casa, esposa, afazeres de crítico, as palavras e pensamentos de Johnny mais pareciam gozações irritantes. “Sinto que existe alguma coisa que quer ceder em algum lugar, uma luz que procura se acender, ou ainda como se fosse necessário quebrar alguma coisa, quebrá-la de cima para baixo como um tronco enfiando-lhe uma cunha e martelando até o fim” (CORTÁZAR, 2010 p. 103). Ele invejava este Johnny do outro lado: um outro lado que ninguém sabe exatamente qual é, e nisto está sua beleza.

Johnny toca, mas poderia escrever.

Ao invés de saxofonista, escritor. Ou, as duas coisas. “Johnny parece contar com ela (a música) para se explorar, para *morder a realidade que lhe escapa* todos os dias” (CORTÁZAR, 2010 p. 116).

O que o mobiliza no mundo da música, também acontece na literatura. E na história temos alguém que escreve, o crítico de jazz, mas que lamenta-se incansavelmente de seu ofício que trabalha sancionando comparativamente e “antecipando as palavras à realidade que elas pretendem descrever”. O crítico da obra de Johnny sabe que acaba sendo o “triste final de algo que começou como sabor, como delícia de morder e mascar: a música de um saxofonista e a relação deste com o instrumento que toca”.

A literatura que subtraída do encargo de representar fica em liberdade para não ser nada mais que literatura, vai pensando Cortázar ao escrever o conto e numa passagem na qual Johnny está internado em um hospital, o personagem irrita-se com a segurança dos médicos e com seus discursos infalíveis. Da forma como agem partindo do pressuposto que o que fazem é difícil e profundo e que após lerem tantos livros e praticarem tanta ciência, convencem-se da enorme segurança que isto os proporciona. De que estavam tão seguros? Pergunta ele.

Quando eu, um pobre-diabo com mais pestes que o demônio debaixo da pele, tinha bastante consciência para sentir que era tudo feito uma gelatina, que tudo ao redor tremia que só precisava prestar um pouco de atenção, sentir um pouco, calar um pouco para descobrir os furos. Na porta, na cama: os furos. Na mão, no jornal, no tempo, no ar: tudo cheio de furos, tudo esponja, tudo como um coador coando a si mesmo... (CORTÁZAR, 2010 p. 122)

Bruno percebe que ser crítico de jazz, ter todo aquele prestígio, não poderia ser a realidade, mas ao mesmo tempo não se podia perder no fluxo de Johnny, pois assim, terminariam todos loucos. Não entendia que talvez para Johnny fosse possível fazer esta transição, habitar, momentaneamente, este paradoxo e brincar com o fora. Ali, era onde ele tinha a arte como parceira.

O livro de Bruno fica pronto, o sucesso parece estrondoso e o autor almeja saber do biografado, sua opinião sobre a obra. Porém, sobre isto, Johnny pouco diz. Não conseguia discutir ou inventar pensamentos no meio daquela enxurrada de identidades e de tudo o que explicava as “consequências dialéticas de sua obra e os fundamentos e postulados” que circundavam sua música, assim como as bases estéticas que fundamentam as razões da mesma. Bruno insiste em saber o que o saxofonista pensou sobre o livro, mas Johnny só o respondia por pedaços: pedaços de coisas que iam passando por “pedaços de frases, por pedaços de olhares, por pedaços de sorrisos”, por pedaços do que acontecia na cidade enquanto caminhavam e travavam esta conversa.

Por fim, Johnny Carter devolve ao crítico aquilo que ele desejava. Responde que o livro era um bom livro. Bom porque não tinha as interrupções que o tempo sofre recorrentemente, como Johnny disse uma vez, nem as urnas enfileiradas que apareciam em seus sonhos, nem as trilhas que a música ia abrindo e as interpelações que fazia surgir. O livro era bom. Limpo e puro. Uma biografia conformada e de acordo.

Este conto de Cortázar chama-se “O Perseguidor”.

Johnny buscava saída nas improvisações, agitava as mãos, inventava fugas em todas as direções nas quais o instrumento ainda podia tocar, desesperava-se neste embate corrosivo de inventar sons. Era incansável diante daquilo que ele sabia ser incontornável. Inalcançável. Caçou os fazeres e sabores das maquinações do inventar, entendendo que a intensidade estava posta, exatamente, neste processo, ao qual não cabiam términos e nem fechamentos, mas estalos, inoculações de absurdo no que parece demasiado em ordem. Nada tinha de animal acochado e perseguido, pois esta luta era o que fazia pungente sua existência.

Um escritor, um perseguidor. Em sua literatura: jogos de luz e sombra, música, ritmos e ruídos, alguns lances a serem disparados e a latência dos

intempestivos que fervilham nos modos como ela é revolvida, trabalhada, construída.

Escrever sobre as cidades junto à literatura. Escrever sobre as cidades com Julio Cortázar. Não descrevê-las, mas partir de seus inesperados, das pequenas partículas faiscantes de histórias que acontecem e que são inventadas por entre seus intervalos e descontinuidades.

Assim como o escritor argentino, temos preferência “[...] por contar coisas que também são a realidade de cada dia mas de viés, vividas à meia-luz [...]” (CORTÁZAR, 2010 p. 188), produzindo encontros desapossados de reconhecimento e da busca de autenticidade do que dele faz parte.

Se coubesse nestas linhas - além do que Cortázar escrevera sobre as cidades, as viagens que o levaram até algumas delas e outras tantas que ele criou - ouvir a voz deste autor - num gravador antigo com as duas bobinas de fita a rodar e a marcar o compasso das palavras - quando era das cidades que se tratava ou caminhar com ele pela Pont Neuf, podendo perceber seu farol ao fundo, pela Galerie Vivienne coberta e misteriosa, pela atmosfera mexicana da Praça San Cristóbal, com suas estranhas e maravilhosas recompensas do acaso, talvez a intensidade tornar-se-ia mais gritante.

Desdobrando essa inquietação: pensamos que a voz, a caminhada, as pausas e os silêncios, mesmo que não apresentados fielmente ou em sua concretude, em imagens ou sons, aqui já estão. Em intensidade. E, talvez, o texto seja um maravilhoso desafio para que os que o leem possam ver, estar, andar, conversar e sentir a potência destas experiências ainda que sentados num café qualquer, tendo um livro nas mãos e deixando-se contagiar por tudo o que o escritor argentino faz acontecer.

A experiência literária de Cortázar olha as cidades ao contrário. Ao ter nas mãos um cartão postal de alguma cidade italiana, um personagem de “62 Modelo para armar”, diz que sua visão diante da correspondência não é a de

uma cidade organizada em instâncias belas e bem compartimentada, como era apresentada pelo postal. Pensava que poderia contar aquela cidade, “de cabeça para baixo e recortada, em outra escala, de outro degrau” (CORTÁZAR, 2006 p. 33) e neste movimento, a imagem do postal também mudara. Tornava-se menos espessa, um tanto mais difusa, mas não fraca.

Uma cidade que trama e se destrama, abre caminhos dentre tudo o que está em seu lugar calado, insiste na “tarefa de amolecer diariamente o tijolo” e nos convoca a percebermos o que vaza dali. Uma tarefa cortante e possível até nas situações mais sutis. Estranhamento que não poupa nenhuma corriqueira circunstância. Cortázar e as cidades que pensamos:

Quando abrir a porta e assomar a escada, saberei que lá embaixo começa a rua; não a norma já aceita, não as casas já conhecidas, não o hotel em frente; a rua, a floresta viva onde cada instante pode jogar-se em cima de mim como uma magnólia, onde os rostos vão nascer quando eu os olhar, quando avançar mais um pouco, quando me arrebeitar todo com os cotovelos e as pestanas e as unhas contra a pasta do tijolo de cristal, e arriscar minha vida enquanto avanço passo a passo para ir comprar o jornal na esquina. (CORTÁZAR, 1977 p. 4)

Tudo em um encadeamento imprevisível, numa subversão radical de princípios já sabidos que não se encaixam mais como peças de um quebra-cabeças, porém, aliam-se por choques entre elementos não passíveis de descrição nem de fixação. A cidade faz da “matéria cotidiana da existência”, uma alquimia, e segue distraindo as categorias lógicas e nos fazendo sentir seu permeável antagonismo. Processo que se inicia nas portas da cidade, toma suas ruas, sobe aos lugares mais altos, passa por hotéis, praças, vitrines, cafés e ônibus, deflagrando e propagando seus estampidos.

Ir à cidade passa a ser também a chance de ter histórias para contar e de inventar narrativas²⁵ de planos entrecortados nas quais Buenos Aires, Rio

²⁵ Sobre a narrativa, lembramos o que Walter Benjamin escrevia em sua obra “Rua de Mão Única” sobre este tema: ao diferenciar a narrativa e a prática de produzir informações, mostra que a primeira não se esgota e nem termina em explicações bem arrematadas, pois, “conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar.” (BENJAMIN, 2000 p. 276). Em contrapartida, a informação necessita do caráter de novidade e de totalização para que sua mensagem seja transmitida de forma mais coerente possível.

de Janeiro, Nova Delhi, Paris não são mais as mesmas, assim como quem as narra, também passa a não estar mais impassível ao que neste movimento, lhe arranca do discurso e do regime de um eu dominante e comprometido com a tirania de um verdadeiro. O que prevalece são os “fluxos de intensidades, seus fluidos, suas fibras, seus contínuos e suas conjunções de afectos, o vento, uma segmentação fina, as micro-percepções substituindo o mundo do sujeito.” (DELEUZE, 1996 p. 25)

A literatura de Cortázar explora nas cidades as minúcias que de forma sorrateira nos pegam de surpresa e expõem, radicalmente, um prolongamento, uma passagem, entre o que gera sobressaltos no cenário da urbe e o que nos dá corpo, vida, intensidade. Seguindo nesta linha, Baptista também acentua que “[...] artifícios urbanos construídos pelo fazer da arte, atentos às histórias não exauridas do passado redimidas por insurgências do agora, talvez sejam uma promissora arma” (BAPTISTA, 2009, p. 41), mostrando que esta relação entre cidade e literatura - assim como o que passa pelas práticas que fazem pulsar seus fluxos - é permeada por arranjos que se constituem na luta, no jogar com as ordens e disposições convenientes e que se formalizam quando deixamos de ouvir os estampidos destas histórias.

Vale as “impressões imperecíveis”, incompreensíveis e inexplicáveis trazidas pela cidade e que superam qualquer tentativa de representação, como nos conta Cortázar sobre dois encontros com meninos que trabalhavam de engraxate, um em Nova Delhi, na Índia e o outro na Cidade do México.

O autor reconhece que os espíritos nobres e os altíssimos expoentes da cultura e do saber, estranhariam e até julgariam ser pouco inteligente de sua parte, iniciar uma história de viagem com um engraxate. Não somente por serem meninos, engraxates, miúdos, mas ao tratar-se de uma experiência de viagem, de apreciação de um novo território que não o nosso “espaço de cada dia”, talvez fosse mais interessante, relatar os monumentos, as paisagens imponentes que despontam logo à primeira vista, os pontos turísticos e estratégicos por onde todos os visitantes deverão passar. Certas sutilezas e acontecimentos corriqueiros que cruzam por você nas calçadas, praças, ônibus

ou metrô, de certo, serão apenas mais um detalhe a ceder lugar para o que realmente precisa ser notado no que existe de interessante na construção urbana.

Ainda assim, Cortázar, com sua percepção de cronópio, remete-se aos engraxates - que ele diz serem um encontro costumeiro, mas sempre inusitado e cheios de surpresas – para esboçar algumas impressões sobre sua visita a essas duas cidades. Advertimos, contudo, que estas ideias, ao contrário de um discurso pessoalizado e intimista sobre a opinião de um viajante que vê a cidade de cima²⁶, escrevem-se num contexto de uma literatura povoada de intensidades, desníveis, pondo nossa atenção de leitor à prova e lançando-a a movimentos de distorção, de distanciamentos e aproximações, bem ali, onde o consensual e as identidades ganham corpos porosos e acabam por serem contaminados pelo tensionamento que a literatura – também em seu encontro com o tema das cidades, que fala de um olhar atravessado e composto pelos intempestivos que também constituem o espaço urbano - faz provocar.

Em Nova Delhi, o narrador vê-se receoso em ter seus sapatos de camurça marrom, provenientes de outro país, engraxados por um menino indiano, afinal, este habita uma cidade onde “[...] quase não se veem sapatos, a não ser nas vitrines, e há poucas [...]” (CORTÁZAR, 2010 p. 167). Sapatos de camurça, então. Seria impossível acreditar que o engraxate saberia “manejar” esta sistemática de lustrar-sapatos-de-camurça-marrom-vindos-de-lugares-distantes.

Já imaginava - e até conseguia enxergá-las - as manchas e borrões que o insistente engraxate, certamente, produziria naquilo onde, logo após, seus pés iriam entrar. Estupefato, o homem se depara com o cuidado e o melindre com os quais o menino lhe tirava o calçado e punha seus pés por sobre parte de um papelão, para que não tocassem diretamente o chão empoeirado do

²⁶ Recorremos a Walter Benjamin quando este pontua que somente quem caminha pelo terreno experimenta sua descontinuidade, suas surpresas, distâncias, esconderijos, marcas e perspectivas. Ao contrário dos que o sobrevoam de aeroplano e contentam-se em ter uma visão do alto de certa paisagem. (BENJAMIN, 2000, p. 16)

meio-dia em Connaught Place, e dirigia seus esforços para remexer sua caixa de engraxate, selecionar uma série de vidrinhos coloridos e escolher, meticulosa e certamente, os pozinhos que misturados, alcançariam a cor necessária para o trabalho de dar novos ânimos à camurça daquele senhor. Marrom, sépia, amarelo, branco, preto, um tanto mais de amarelo, mexa tudo na lata com pauzinho até obter a matiz desejada (CORTÁZAR, 2010 p. 169). Alquimia feita a céu aberto. Diante da surpresa daquele que imaginava já tudo saber sobre Nova Delhi, graxa, cores e camurças.

Realizado o método de esfregar e tamborilar no sapato o saquinho de gaze onde os pozinhos foram colocados, o menino desenvolve suas “artistagens” e depois de receber o pagamento devido por sua tarefa, segue sorrindo em busca de outros materiais que lhe fizessem criar. Que lhe deixassem livre para reinventar aquela sua brincadeira de engraxar. Ou seria de movimentar mundos e histórias outras?

Outro engraxate, de idade próxima aos dez ou onze anos, encontra o narrador. Dessa vez, na Cidade do México. Cortázar observa:

[...] jamais engraxo os sapatos quando não estou viajando e em contraste assim que me vejo em outro país me ocorre que um dos melhores postos de observação são os banquinhos de engraxates e os próprios engraxates; [...] eles me parecem a melhor prova de que estou viajando e que aprendo muitíssima coisas novas e importantes (CORTÁZAR, 2010 p. 175).

Cheio de perguntas àquele que parecia “gringo” o engraxate quer saber se a Argentina é um país que fica perto da Guatemala e qual era o preço que se pagava pelo táxi da Argentina até Veracruz, afinal, este era o percurso feito pelo par de sapatos que era seu cliente da vez. Ao garoto é perguntado se já tinha visto um mapa da América do Sul e ele diz que conhecia tal desenho, porém, sua resposta surgia como pouco convincente.

Da cadeira do artista que bambeava um pouco – se tivesse todos os pés alinhados em perfeição não seria tão divertido - e era “revestida” de colagens de ídolos esportivos, aquele cronópio se vê imerso no fazer do menino e pensa em silêncio em quão alegre e loquaz era a curiosidade vigilante do pequeno

engraxate e de quais formas ele se valia para dar vivacidade a uma inteligência “tão visível e ativa”. Pensa numa América Latina que fosse capaz de fazer com que a força teimosa do pensar curioso deste garoto encontrasse na escola, nos professores e companheiros de aprendizagem, num quadro negro, por exemplo, companhias que fizessem crescer e se tornar cada vez mais desperta sua vontade de conhecer e de se encantar com relação àquilo que permeia o mundo e do tanto que nele existe, mas de que ele ainda nem sequer tem notícias.

Assim, a literatura vai pensando a cidade.

Vai construindo um contínuo descompassado e heterogêneo onde a cada momento, a cada olhadela distraída, o insólito pode vir a acontecer das cenas mais corriqueiras e singulares. Coloca-se em seus desdobramentos, em suas tendências dinâmicas, migrações e circuitos, sinalizando ser impossível permanecer indiferente ao que a urbe faz sair de seu lugar correto e ao que a faz inflar diante da vastidão de elementos que se mostram como constitutivos do que se chama realidade. Realidade-cidade, realidade-engraxate, realidade-pensamento que se transformam e se fazem, na literatura e em seus efeitos, infinitas em suas composições.

Era dessa maneira também no hotel Mocambo, localizado no estrepitoso terreno de um povoado ainda no México. Na verdade, o hotel era só a partida, o princípio, pois ao sair dele é que tudo estalava.

Logo em frente a hospedaria, da praça calmamente iluminada, podia-se enxergar com imperiosa lucidez a cúpula da catedral da cidade brilhando intensamente. Chegando mais perto, percebia-se uns enormes projetores de luz colocados na calçada da rua, junto a uma extensão descabida de cabos, fios e outras parafernalias técnicas: tudo voltado para a fachada da igreja. Para os que já estavam satisfeitos com tamanho espanto, outra nova surpresa se expunha. Eram homens uniformizados, bombeiros, pendurados na cúpula e munidos de vassouras, detergentes e ativos esfregões. Tudo isto em plena noite.

Ouve-se a exclamação de um vendedor de chicletes que fazia da praça seu ponto circular, bradando que a rainha chegaria no dia seguinte, por isso, a necessidade da faxina e higiene catedralesca. Além disto, o trabalho de limpeza varreu cada canto da cidade, e o que se podia constatar eram “senhoras varrendo suas calçadas como possuídas, funcionários municipais polindo as luminárias das ruas, a limpeza caindo sobre a cidade como a peste em Tebas.” (CORTÁZAR, 2010 p. 178).

A cidade portava-se adequadamente: calma, equilibrada, com cada aresta bem aparada, antecipando os efeitos da visita de certa realeza. Nada podia saltar daquele planejamento asséptico que deixava a cidade pura e asseada. A urbe parecia conformada, contraída e, por isso, quase nada de experiência conseguia espaço dentre suas malhas. Afinal, nada poderia falhar ao receber tão ilustre convidada e todos os habitantes acordavam e dormiam com a certeza de que, chegando da Inglaterra, à rainha seria dada a oportunidade de passar os dedos em cada cantinho da catedral para, realmente, verificar que o trabalho fora feito com perfeição e esmero.

Focos de narração nascendo da inquietude e dos detalhes de uma cidade, que mesmo quando numa “marcha” pelo saneamento não só de suas vias, prédios, escadarias – como ocorre neste escrito de Cortázar - mas, principalmente, do que desterritorializa sua omeostase, nos corta e atravessa com as artistagens sem nome do que jamais se finaliza ou se concretiza, e permanece, desse modo, lembrando-nos sempre da possibilidade de “manuseramos” das mais diversas formas, os elementos que inventam corpos, tanto para a cidade quanto para a literatura.

E neste percorrer tresloucado e incerto, Cortázar volta a Cuba. Lembramos que não seguimos estes eventos por datas. O itinerário é ditado pela escrita, logo, por aquilo que, impacientemente, contorna os fatos e expõe seus poros à ficção e ao que dela não sabemos.

A revolução exercida e experimentada por este país – movida pela luta incansável de tantos - alavanca as ideias de Cortázar, levando-o a estar em

Cuba diversas vezes e a conhecer os recantos deste país que extrapolavam, nas agudezas do cotidiano, até mesmo aquilo que a revolução imaginava ser possível alcançar. O povo cubano aprendera²⁷, junto com o fazer revolucionário, o gosto pela invenção. Pelas coisas que faziam rir²⁸, pois mostravam a fragilidade dos absolutos (a rigidez de um regime fascista, a escassez material, os imperativos do modo de vida norte americano, o domínio que se queria impor a partir de uma realidade dura), que por serem assim, davam mais vontade de interferir e de revirá-los, mostrando sua porção ativa de irrealidade e do que ali, nada tinha de invariante.

“- E isso se aprende? Laranjeiras, sol e abelhas nas flores?”

- Aprende-se quando já não se tem como guia forte a natureza de si próprio. Lóri, Lóri, ouça: pode-se aprender tudo, inclusive a amar! E o mais estranho, Lóri, pode-se aprender a ter alegria.”

Chegando a Isla de Pinos, novo acontecimento que transborda força. Do tipo dos que não constaram nos relatos da História oficial, nem nas notícias jornalísticas da época. Não tendo sido possível visitar uma escola secundária localizada nas imediações do hotel em que se hospedara, Cortázar narra o encontro com duas estudantes que, junto a muitos outros colegas, esperavam para mostrarem uma apresentação preparada para aqueles que passavam pelo território cubano.

²⁷ Pensamos esta aprendizagem não como a inserção de algo que está a faltar naquele que aprende e feita pelos que estão autorizados a ensinar. Nada faltava e nem carecia de preenchimento no povo cubano. A aprendizagem que se deu ali e que Cortázar ressaltou em diversos textos (e também, Clarice Lispector usando de outros compostos literários em seu livro “Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres” (LISPECTOR, 1998) de 1969 e cujo trecho citamos em seguida) nutria-se de um fazer que jamais estivera pronto e se constituía num processo intensivo de encontros, desmanches, níveis diferentes de potência e dobras não diagramáveis.

²⁸ Recomenda-se a leitura do texto de Luis Antônio Baptista, publicado no Jornal *on line* do Grupo Tortura Nunca Mais em abril de 2011, onde o autor trabalha a ideia do sorriso e do sentido político da arte como riso: “insultando a banalização do já visto, do já dito e do ainda não.”

Eram duas meninas, Myriam e María Cristina, acompanhadas por um professor. Cada uma delas com seu respectivo violão nos braços. As jovens eram “discretas e comunicativas” e, naquele momento, nada assemelhava-se a um tipo de entretenimento pré-fabricado para encantar turistas: elas tinham mesmo era vontade de cantar e de colocar em prática aquilo que aprendiam na escola de campo que frequentavam. Aquela era uma boa oportunidade para treinarem sua arte, pois estavam participando de uma seleção de cantores juvenis que terminaria num grande festival de música com participantes de todo o país.

As meninas, ao contrário do que todos esperavam delas, eram uma dupla descontínua e parecia não lhes agradar a ideia de complementação, pois apreciavam uma certa descoordenação, um certo declive que surgiam de sua parceria, principalmente, porque tinham gostos musicais diferentes, assim como suas vozes e realizavam uma apresentação descontínua onde a mudança, de uma para a outra ao final de uma canção, fazia tremer a compreensão dos que as ouviam.

Myriam gostava da “nova trova” e com a voz afinada, era capaz de expressar frases e palavras - melódica e intensivamente difíceis - oferecendo logo após, uma composição com letra e música própria. Inventada com a destreza de quem parece há muito exercer esta atividade, apesar de seus curtos catorze anos. María Cristina, já na alteração desestabilizadora que surgia da mudança de uma postura musical para a outra, cantava como uma mulher que se apaixona, chama, rejeita, esconde-se. Os dedos no violão tocam uma canção de amor e a menina canta palavras que ali, permitiam-se livres de quaisquer puritanismo pacato, assim como não eram a declaração arrastada de uma noiva ou donzela à espera do amor ideal.

Aquelas duas vozes cortavam o ar e não tranquilizavam nem traziam bálsamo aos hóspedes daquele hotel. Talvez, estes sequer tenham conseguido dormir após ouvirem e experienciarem com todos os sentidos, que os “caminhos da história, quer dizer, da vida, passam por zonas indefiníveis à luz da lógica” (CORTÁZAR, 2010 p. 286) e que os compassos daquelas vozes

podiam, seguindo nesta direção, transtornar os modelos que se criam a partir de uma concepção rasa e fechada do que seja política, arte, revolução, ensino, viagens, coletivo e tudo mais que se amarra às aparições dançantes do canto das duas jovens cubanas.

E já que estamos a falar sobre a relação que as crianças e os jovens cubanos produziam com a arte nos anos próximos ao de 1976, Cortázar conhece outras histórias destes que continuavam a criar “aos borbotões”, furos nas linearidades. Um grupo de meninos e meninas, cujo o mais velho tinha no máximo doze anos e o menor sete, ensaiavam uma peça de teatro na praça da comunidade de Jibacoa, na região de Matanzas. Neste lugar, as comunidades eram dispersas pelas colinas, montanhas e locais de difícil acesso, por isso, com cuidado e pacientemente, a educação infantil e de adultos, serviços médicos e de eletricidade chegavam até os povoados.

Voltando aos pequenos atores, a diretora da peça tinha catorze e aquele espaço aberto da cidade era como “frigideira em pleno fogo onde se viam saltar peixinhos de todas as cores” (CORTÁZAR, 2010 p. 294). Uma das responsáveis pela comunidade diz que eles estavam ensaiando *por fora*: por conta própria mesmo e logo após terminarem a cena, refaziam-na novamente até que parecesse boa aos seus olhos e aos de tantos que se aproximavam dali para assistir aquilo que ainda era, apenas, ensaio, porém com a diversão de um espetáculo já grandioso.

Neste novo itinerário cubano cumprido pelo escritor, as possibilidades máximas de invenção e de desdobramento do ser humano pareciam enriquecer-se a cada dia, assim como modalidades de pensamento e de regras que colocavam-se como imutáveis, iniciam um outro ritmo, mais flexível e sinuoso. A “noção tão hispano-americana de rígida diferenciação sexual”, por exemplo, “de machismo e falocracia a ferro e fogo”, começam a ser vistas diferentes: isto notava-se na preparação física e estética das crianças e dos adolescentes em Cuba. A dança, prática que muitos pais não permitiam aos filhos que aprendessem sob o risco de serem chamados de homossexuais, mas somente as meninas, era exercitada agora desde cedo também pelos

meninos, visando ganhar tempo no desenvolvimento estético e na aprendizagem corporal de cada um deles.

Um grupo de dançarinos da cidade de Holguín apresentou-se numa festival de nível nacional, onde multiplicavam a cena com um conjunto de violinistas da mesma idade que as dos bailarinos, interpretando as músicas que o “ballet” coreografava. Tudo num clima de euforia, de brincadeiras e de risos que faziam a infância em Cuba transbordar.

Todos estes acontecimentos querem menos ilustrar um modelo a ser seguido ou desejam uma apreciação bondosa disto que contam: antes, dizem dos tantos caminhos diferentes que podem ser experimentados nestas cidades que, *com* Cortázar, mencionamos. Pode-se chegar e sair delas por muitos modos, e estar em contato com elas, seja indo até lá ou ainda, tendo a literatura como parceria, passa a ser uma chance de exercitarmos os jogos de existência na construção de olhos, ouvidos e corpos vibráteis²⁹ aos movimentos como os que mostramos aqui, e de praticarmos as lutas contra o que exila, condena, aprisiona, engole e faz calar na imanência do espaço urbano.

Estar em contágio com tudo o que acontece nas cidades nos pede um pouco do que Sócrates falara uma vez a Platão ou a Xenofonte: “Os deuses me puseram em sua cidade como uma mutuca sobre um nobre cavalo, para picá-lo e mantê-lo acordado” (CORTÁZAR, 2010 p. 255). Sabemos, no entanto, que este é um trajeto de mão dupla e que as farpas e as pequenas ferroadas, mantenedoras de nosso corpo atencioso, fazem parte deste trançado que se constitui na relação entre nós e o urbano, ambos a lançarem algumas fagulhas e farpas, destituindo cada uma de suas partes de seus lugares estanques e pouco ventilados.

²⁹ O conceito de corpo vibrátil que tomamos, vem do livro “Cartografia Sentimental” de Suely Rolnik (1989). Ali, a autora escreve que estes corpos teriam a especificidade de reverberar os afectos em relação aos movimentos do desejo e, que por este motivo, a cada nova sensação, a paisagem original do corpo sofreria interrupções, abalos e alterações.

...QUARTO DISPARO

Foram incontáveis as experiências e os aturdimentos que as cidades pelas quais Julio Cortázar passou, morou ou viajou para realizar um trabalho, escrever um livro – como “Los Autonautas de la Cosmopista”, de 1983 feito por ele e sua esposa Carol Dunlop no percurso de uma viagem que os levara de Paris a Marselha - ou visitar algum amigo, geraram no tracejar de sua lida literária.

E se olhássemos de um carro?

Ou melhor, de um engarrafamento de proporções ilimitadas numa das vias mais importantes da cidade de Paris. Lugar por onde se chega e se sai. É assim com quase todo mundo. Ou, ao menos com quase todo veículo. Passagem onde o fluxo depende dos caprichos e das vontades infundadas das quatro rodas a girar, acopladas ao meio de transporte feito de lata e usado individualmente.

Alguns dizem que esta é questão morta e que engarrafamentos são naturais tendo visto o avanço e o ganho que os automóveis, e outros modernos equipamentos, trouxeram para nossa vida cotidiana. Nesta balança, a rapidez, o conforto e as facilidades que um carro proporciona fazem sempre aumentar o peso do prato onde estão devido as tamanhas vantagens que ter um carro proporciona a um indivíduo.

Cortázar estava na Itália, e ao ler uma notícia publicada em um periódico nacional na qual o articulista escrevia que a questão dos engarrafamentos era algo que não tinha importância alguma, desprezando o assunto com rapidez. O escritor argentino começou, então, a rascunhar as primeiras frases de “Auto-estrada do Sul”, publicado em 1974.

O descaso e a frivolidade do jornalista italiano pelo tema que envolvia os automóveis, os supostos benefícios que traziam e os engarrafamentos nos grandes centros urbanos faziam o escritor perceber que este era um dos

signos desta triste sociedade em que vivemos, e um dos signos mais negativos porque entram em contradição com a vida humana e parecem ser uma busca pela desgraça, pela infelicidade, pelo exasperação através da grande maravilha tecnológica do automóvel, que deveria nos dar a liberdade e, volta à volta, tem nos dado as piores conseqüências.

É desta imagem que Cortázar faz uso para pensar, em forma de conto, modos e experiências que constituem os diversos panoramas que se entrecruzam nos tempos atuais, assim como, realizar uma das manobras que ele mais ousava inventar: a de ressaltar as incoerências, as incongruências

deste e de outros lances que perpassam a nós e às formas como exercemos intervenções e práticas no mundo e no contato com o outro.

Importante passa a ser extrair das cidades não o que, em seu decurso de vozes, encontros, vidas, mercados e pedestres, dá continuidade ao que já imaginamos saber delas, seguindo por um rumo sem interrupções. Porém, extrair o que corta as narrativas limpas, assépticas e calmas que são produzidas, em algumas circunstâncias, sobre os acontecimentos que pululam no cenário urbano.

Os personagens são muitos, porque assim também o era a extensão do aglomerado de carros, buzinas - mais inquietas do que nunca antes - e suspiros pela paciência partida há dezenas de quilômetros atrás. O calor intenso e a visão totalmente encoberta pela massa de automóveis parados em todas as direções que se pudesse enxergar, contribuía para o atraso na viagem daqueles que queriam retornar a Paris pela auto-estrada do sul na tarde de domingo.

Por mais desapontados que ficassem os leitores, Cortázar desta vez não nomearia os personagens como segue a tradição de escrever histórias: pegou um atalho e considerou adequados alguns truques que faziam eco nas artimanhas da escrita. Não se fazia possível saber, até o final do conto, a identidade dos homens, mulheres e crianças que estavam presos ao congestionamento, pois o escritor os chamava pelo nomes dos carros aos quais pertenciam.

O engenheiro do Peugeot 404 tinha a moça do Dauphine à sua esquerda, duas freiras em um 2HP à direita, um homem pálido dirigindo um Careville logo atrás, dois rapazes num Simca em sua dianteira, um casal e sua filhinha atrás da moça do Dauphine não muito confortáveis dentro do Peugeot 203, um Taunus e bem mais a frente, um casal de velhos sentados num ID Citroen. São com estes que a narrativa monta seu mosaico de marcas de automóveis, motores ligando para avançar no máximo três metros, o cheiro de gasolina, o brilho do sol ao encontrar os vidros e cromados e a esperança

de que a polícia logo desfizesse aquele complicado cenário que ainda parecia brincadeira de mal gosto.

Seis pistas paradas que davam aos ocupantes de veículos “a sensação contraditória de enclausuramento em plena selva de máquinas concebidas para correr” (CORTÁZAR, 2009 p.11), mas todos ainda na esperança da dissolução do que os mantinha ali, seja lá o que fora, tendo em vista que não recebiam notícias sobre o motivo causador de tamanho transtorno.

O escritor localizava os personagens-automóveis-totalmente-parados de acordo com a pista e as faixas ocupadas por cada um deles. Estranho modo de circunscrever a atuação dos participantes da história, porque embaralhavam o senso de localização precisa daquele que lia o texto, fazendo-o perder muito do pouco que lhe havia sido dado pelas ideias do autor na feitura do conto. As coisas não terminavam em explicações razoáveis na escrita de Cortázar.

Timidamente, alguns ousavam uma saída pelas proximidades de seu carro, davam uma olhada e trocavam palavras, quando possível, com aqueles que pareciam mais próximos e simpáticos. Se o cortejo avançasse um pouco, todos tinham de correr para retomarem os devidos postos de motoristas e guias da jornada que começava a parecer demorada em demasia. “O governo, o calor, os impostos, o tráfego, um assunto atrás do outro, três metros, outro lugar-comum, cinco metros, uma frase sentenciosa ou uma maldição contida.” (CORTÁZAR, 2009 p.11). Já quase não contavam mais o tempo.

Para alguns chegar atrasado ao destino significava perder os jogos transmitidos pela TV, para as freiras o problema era a cesta de legumes que carregavam em vista de cozinhá-las em Paris e outros pensavam no absurdo que era estarem participando daquela “caravana de camelos”.

O rapaz do Peugeot 404 num pequeno deslocar, conseguia ver quase o catálogo completo de marcas de carros disponíveis para compra e venda no território francês. A monotonia destes momentos só era quebrada com a sensação de estranhamento que ocorria quando alguém que não conheciam, proveniente de filas muito à frente de onde estavam, vinha trazendo, de carro

em carro, notícias sobre o engarrafamento que na maioria das vezes – isso ele só aprendera com o tempo – eram falsas. Talvez, uma forma pouco engraçada de matar o tempo que parecia nunca diferir-se. Os relógios daqueles parecia ser feito de um número só que se repetia com frequência.

Interessantes eram mesmo as estratégias das quais cada um deles se servira para visualizarem o quanto de espaço tinham ganho - calculavam a partir de alguma árvore plantada na beira da estrada - e as improvisações que começaram a ter de serem inventadas, pois alguns já sentiam falta de água e comida.

Chega a noite, cada carro mexe pouco na direção reta e dormir naquelas latas parecia tarefa árdua. Os que conseguiam desligar-se um pouco de tudo aquilo e cochilar por um breve instante, despertavam assustados quando as buzinas exigiam que escorregassem por mais um trechinho. Alguns ainda conseguiam converter a impaciência e a falta de banho em dança e cantos ao som do despreziosos rádios. Boatos de catástrofes, mortes, acidentes e aviões caindo na pista continuavam a distrair a paisagem.

A ideia agora era tentar recolher algum alimento ou líquido, porque o que tinham “em estoque” acabara e principalmente, mulheres e crianças não conseguiam mais passar sem estes recursos. Agrupavam-se para tentar dividir tarefas e negociar com outros, que também se reuniam em associações, todos visando garantir o melhor para os seus próximos. Algumas tentativas de escambo eram bem sucedidas, outras nem tanto. Neste meio tempo, alguns adoeceram, o homem do Caravelle dava indícios de não suportar mais aquela situação que se estendia por dias afora e as possibilidades iam ficando cada vez mais restritas, mais escassas. Pensaram, então, em comprar comida nas fazendas e ranchos que faziam fronteira com a estrada. Tentativa que não dera certo, pois os moradores pensavam serem eles fiscais aproveitando a circunstância peculiar para pô-los a prova.

Com o frio da madrugada, as freiras se viam na tarefa de recolher os agasalhos e cobertores e dividi-los tentando atender a necessidade de todos e

a cidade nunca chegava. Um Ford Mercury e um Porsche começaram a aparecer todas as noites oferecendo um intercâmbio diferente de comida e água: cada artigo valia mais que o triplo de seu preço real e o lucro se fazia certo nessa jogada. Períodos de chuvas e ventos, logo após, calor e noites mais frescas. As coisas cada vez mais imprevisíveis.

Até que um dos rapazes do Simca, esquecido em pensamentos no capô do carro, percebe que as luzes começavam a se movimentar. Primeiro bem devagar, depois mais aceleradas, até que espaços maiores vão se abrindo e chegando, inacreditavelmente, aos pontos próximos da localização de seus carros. O fluxo voltava a funcionar. O retorno para casa parecia não mais impossível.

Contudo, este deslocamento dos carros não era homogêneo e os personagens não conseguiam mais manter-se próximos uns dos outros, misturando-se cada um a seu tempo, aos outros tantos automóveis que almejavam o mesmo fim: Paris. O engenheiro do Peugeot 404 tenta com muita dificuldade, alcançar com os olhos a moça do Dauphine, de quem tivera aproximado-se com muito carinho, e os outros dos quais estava já sentido falta, mas não conseguia reconhecer as placas, nem as cores dos veículos diante daquele aglomerado ansioso. Lembrou-se das freiras, dos rapazes barulhentos do Simca, do casal de velhos do ID e do americano do De Soto: perderam-se todos na urgência de atravessarem logo o chão de asfalto.

Pensou que, possivelmente para grande parte daquelas tantas pessoas, nada mudaria muito dali para frente. As coisas continuariam em suas tarefas diárias, marcando passos e tempos, contentes pela segurança de encontrar tudo sempre nos mesmo lugar que tivera deixado antes. Imaginou que seria como se não tivessem sido sacudidas bruscamente por aquele engarrafamento numa tarde comum de domingo.

Se corria a oitenta quilômetros por hora em direção às luzes que cresciam pouco a pouco, sem que já se soubesse bem para que tanta pressa, por que essa correria na noite entre automóveis desconhecidos onde ninguém sabia nada sobre os outros, onde todos olhavam fixamente para a frente, exclusivamente para a frente. (CORTÁZAR, 1996 p. 41)

Parte destas invenções ganhou a forma de imagem no filme de Jean-Luc Godard, “Week-end à Francesa”, de 1968. Neste longa, também feito pela montagens de cenas e elementos não sequenciais, um casal inicia uma viagem em território francês e se depara com um congestionamento extenso. Eles tentam seguir caminho por uma das pistas da via (a pista da esquerda estava vazia e, em dias normais, estariam seguindo no sentido contrário ao do fluxo) e começam o trabalho de ultrapassar alguns automóveis parados e ir se infiltrado pelas brechas abertas no trajeto.

O motorista dirigia e ao seu redor - o barulho de buzinas estridentes e insistentes que não parava de soar (essa sonoridade não cessa, de fato, na cena que dura mais de sete minutos) – ambos percebiam o acontecimento das coisas mais diversas: alguns homens de paletó jogavam bola trocando arremessos pelo teto solar dos carros, um grupo de crianças que andavam sozinhas e despreocupadas no campanário ao lado da estrada, pequenas caminhonetes que levavam animais enjaulados (a câmera não viaja continuamente. Ela segue adiante, volta em alguns momentos, para diante de certas cenas), carros vazios, um ônibus sem passageiros, sendo que alguns esperavam o caminho se abrir, encostados na lataria do lado de fora, carroças também aguardando na fila, um caminhão de transporte de gasolina com as cores e a marca de uma conhecida multinacional, um casal de idosos duelando num jogo de tabuleiro senados no asfalto, um iate com velas içadas, impedido de velejar, tudo isto entre resmungos, brigas e portas a bater.

Este encontro entre cinema e literatura produz outras brechas e novos hiatos desconhecidos, pois nesta passagem, por entre a linguagem das imagens e das palavras que se misturam, dificilmente, tem-se a “adaptação” bem retratada da parte que primeiro foi criada, independente do sentido em que sigamos, se da literatura para o cinema ou o inverso. Imprevistos de outras ordens ficam à espreita, virtualizados³⁰, podendo projetar na tela ou no livro,

³⁰ Pierre Lévy utiliza a palavra *virtual* indicando que a mesma vem do latim medieval *virtualis*, derivado, por sua vez de *virtus*, força, potência. Ele não se opõe ao real, mas ao atual. Define-se como “contrário ao possível, estático e já constituído, o virtual é como um complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto [...] e que chama um processo de resolução: a atualização.” (LÉVY,

tantos sentidos com dimensões nada equivalentes, tantos mistérios intermináveis que são capazes de promover em nós, a cada cena ou página, uma vontade de experimentação e de aprendizagem que implica uma perda radical do juízo, dos parâmetros datados e sequenciados. Uma aprendizagem do desconhecido que pode apavorar e apaixonar, simultaneamente. Talvez, neste ponto resida o que entendemos por poético. Por transgressão poética que, dizia Mia Couto, ser o “único modo de escaparmos da ditadura da realidade.” (COUTO, 2009)

O poético (re)existe aqui.

Ao que, de fato, a experiência literária de Cortázar e as diversas escritas operadas aqui, nos convocam? Pergunta-chave para situarmos onde, neste trabalho, se acentua aquilo que o afeta drasticamente. O que o empurra e o faz ter contornos de material vivo, labiríntico, cheio de intermitências, passagens e intervalos desiguais e momentâneos.

Isto, este “o que”, não tem nome. Mas, na tentativa de clarear um pouco, o processo é mais ou menos assim: percebe-se, a partir de um certo estampido ou ruído, o salto desse algo em meio a uma multidão de perceptos e afectos participantes das cenas mais diversas, que podem ser, as páginas de um livro, uma fotografia antiga e de pouca definição, a fachada de uma casa numa rua ainda não visitada, o rolo de filme por revelar de uma máquina sempre pronta ao trabalho, a fala de um professor ou amigo na sala de aula, um ônibus onde as pessoas parecem olhá-lo, estranhamente, na literatura, num quadro de Dalí, na literatura, nas bancas de jornal, num congresso de especialistas em um assunto qualquer, na literatura, no dobrar uma esquina, no vento arrebatador, na literatura, na instauração de um outro tempo, na literatura, num espaço fantástico.

2007 p. 16). Para este filósofo, o real seria da ordem do “tenho” e o virtual, diferente disto, funciona pelo “terás”, ou, pela ilusão e encontra na virtualização o processo que dinamiza sua ocorrência.

Mesmo aos saltos, este estranho de pura intensidade não abandona por completo nenhum desses lugares. Ele, de forma sorrateira e insinuada, coloca-se no ínterim que se passa... que se passa...

que se passa, que se passa, que nos passa... nos passa

e nos faz atentar para o Fora e para o jogo que assim é disparado.

Guimarães Rosa (*apud* COUTO, 2009 p. 66) conseguiu, com algumas palavras, mostrar a potência disso que intriga esta escrita:

[...] persigo essa coisa movente, impossível, perturbante, rebelde à qualquer lógica, a que chamamos de 'realidade', e que é a gente mesmo, o mundo, a vida" [...] fugir da esclerose dos lugares-comuns, escapar à viscosidade, à sonolência.

Esta é a convocação. Este é o desafio a fazer-se, a fiar-se aos poucos e interposto na vizinhança entre uma estética que não se separa de um agir ético – na avaliação do que fazemos, dizemos em função do modo de existência que isso implica (DELEUZE, 1992 p. 124) - e nem de uma postura política exercida na aposta pelas mudanças de direção, pelo rachar as coisas, rachar as palavras³¹, pelo ultrapassamento do poder ao curvarmos sua força e dobrarmos suas relações.

Arriscar o pensamento e por isso, violentamente, arriscar a si mesmo. Mergulhar no que sabemos pouco e permanecer embebidos disto que está em vias de se fazer. Escrever as histórias de nossas vidas *com* a literatura, imaginando que estes dizeres não funcionam como imperativos, senão como chamamentos impessoais e noturnos lembrando-nos sempre desta parcela de mundo ainda por inventarmos e que se metamorfoseará e continuará a cada novo instante que retirarmos um livro da estante, ou que sairmos à rua ouvindo, enxergando e tateando o espaço urbano. Estará ali, em cada momento, sempre que imaginarmos que “é a vida que nos povoa; é a vida por inteiro que nos vive”. (E CASTRO, 2011)

³¹ Alusão ao texto encontrado no livro “Conversações” de Gilles Deleuze, no qual ele concede uma entrevista ao *Libération*, em 1986, ouvido por Roberto Maggiori na qual fala sobre Michel Foucault e sobre alguns temas que aparecem em sua obra.

O pensamento que versa sobre a cidade, recorrentemente, nos assalta nesta escrita. E, retorna. Repete-se na diferença e avança por outros flancos.

Ocupar o tema da cidade com o que atravessa a escrita. Criar uma liga entre a efervescência que produz a literatura e as pulsações impessoais e irreconhecíveis espalhadas pela cidade. Promover um campo de contatos múltiplos entre elas. Agitar este impulso cheio de ventos que verve anonimamente: sem objetos prévios, placas autorais, pensamentos moralizantes.

Seguimos com as letras de Cortázar quando sua experiência literária escreve:

“NOTÍCIAS DO MÊS DE MAIO

Agora estas notícias

esta colagem de lembranças.

Tal como aquilo que contam

são obra anônima: a luta

de um punhado de pássaros contra o Grande Costume.

Mãos leves as traçaram

com o giz que inventa a poesia na rua,

com a cor que assalta os anfiteatros cinzentos.

Assim prossegue a tarefa de escrever nos muros da Terra:

O SONHO É REALIDADE.

São frases recortadas de suas pinturas nos muros de diversos lugares da cidade de Paris, na época do maio de 1968, mas que nos dizem algo ainda hoje.

“Mostragens” em letras meio desconcertadas e perigosas, capazes de movimentarem nossas posturas nestes tempos de agora. Cortázar as coloca no meio de sua escrita, fortalecendo e interrompendo seu texto.

UM PENSAR QUE ESTANCA É UM PENSAR QUE APODRECE. (Sorbonne)

O que imaginamos neste complexo literatura-cidade é a possibilidade de o experimentarmos como um “fermento permanente, que impulsiona a ação sem dirigi-la” (CORTÁZAR, 2008 p. 113), que rompe com as velhas vestes e promove o encontro com o contraditório e o imprevisível que permeia cada um de nós e o que colocamos em prática na cena incontida dos acontecimentos.

FICAMOS TRANQUILOS: 2 VEZES 2 NÃO SÃO MAIS 4 (Faculdade de Letras,
Paris)

Assim como o fez também, Clarice Lispector em sua crônica intitulada, “Brasília: esplendor”, na qual a escritora recorre às suas percepções diversas sobre a cidade de Brasília para escrever o que dali pulsa. Fala pouco com a vista de turista e contorna a escrita que poderia pôr-se a talhar uma descrição do que está pronto, definitivo, na paisagem desta cidade.

Clarice opta por não concretizá-la, como ela mesmo escreve. Fala sobre o cotidiano que não existe ali, dos vitrais que “tem música de luz de órgão” e da falta de esquinas em Brasília. Ao nome da cidade, acoplavam-se coisas dos mais inusitados feitos: euforia no ar, biblioteca com uma jovem atendente russa e outras a estudar e namorar, as árvores de aspecto plástico, o pensar entre parênteses, a nudez, a grande exposição a que todos parecem estar fadados, a luz vermelha da cidade, apesar de suas tantas luminárias brancas.

Clarice fala com a cidade. Troca impressões com ela. Impressões dela, Clarice, e de tudo o mais que ouve por suas ruas. Pelas de Brasília e pelas de outras praças urbanas também. “Fui irremediavelmente impregnada por Brasília” (LISPECTOR, 2010 p. 97).

O “futuro que aconteceu no passado” foi em Brasília, onde ainda parece ser impossível morrer. Nem de dia, nem de noite. O que é fácil de enxergar: a possibilidade única de andar apenas de automóvel, os exilados que cobrem a cidade, os festejos e as bandeiras erguendo-se diariamente.

Brasília violino fino, máquina de escrever, inferno paradisíaco. Magra, elegante e onde sempre é domingo. Corrida de cavalos junto ao fantasma de um velho cego com cajado fazendo toc-toc-toc é Brasília também. Podia ser um pouco mais bicho e menos mistério classificado em arquivos de aço. Brasília arriscada no coro infantil em manhã azul e congelada e que tem o trabalho como sina. “Vou andando as trambolhadas” em Brasília. (LISPECTOR, 2010 p. 100).

Muito difícil estar diante à Brasília do texto de Clarice, pois é quase certo perder-se em suas muitas facetas. Ele, o texto, nos faz “desnecessitar” de querer ir a cidade para conferi-la, porque já não se está mais nesta busca. A literatura desmente a realidade e gera conflitos em nossas percepções e, por vezes, já não conseguimos distinguir a Brasília dos livros de História, daquela contada, inventada, tresloucada pelos olhos da escritora, pois tudo acontece simultaneamente nos compassos da literatura.

O dia nasce ao revés quando se vai pensar sobre eles, mas isso nunca é certo.

É possível que as primeiras ideias para a escrita sejam pinçadas ao estar de pé, com as mãos debruçadas no papel que espera, em cima da pia da cozinha, a água para o café ganhar semelhanças de fervura.

“Isso aconteceu pouco tempo depois da minha chegada à França.

Houve um entreato e as pessoas saíram, para fumar e coisas assim.

Agora, de onde vinham, não saberei nunca.

A palavra veio ao mesmo tempo que a visão. [...] é uma palavra que veio por pura invenção, justamente com as imagens.

E então comecei a escrever as primeiras histórias.

O que acontece é que esses bichos tem suas características e não podem disfarçá-las.

Eu estava certa noite no Teatro Champs Elyssés, havia um concerto que me interessava muito, eu estava sozinho, lá no lugar mais alto do teatro, porque era o mais barato.

Mas, insisto, isso não era uma coisa tangível, não era que eu os tivesse ‘vendo’ tal e qual.

Eu não tive vontade de sair e fiquei sentado no meu lugar, e de repente encontrei o teatro vazio, tinha ficado muito pouca gente, todos tinham saído.

Aí, estou definindo susbtantivamente. Para mim, continua sendo um substantivo. Cronópio é um substantivo.

Embora, de alguma maneira, claro, eu os estivesse vendo.

[...] no ar da sala do teatro, ‘vi’ flutuar uns objetos cuja cor era verde, como se fossem pequenos balões, balõezinhos verdes que se moviam ao meu redor.

Bem, depois começou a entrar gente, o concerto continuou, eu escutei a música e fui embora.

E junto com a aparição desses objetos verdes, que pareciam inflados como pequenos balões ou como sapos ou algo assim, veio a noção de que eles eram os cronópios.³²

³² Trechos da fala de Julio Cortázar em entrevista dada ao amigo uruguaio Omar Prego. Este último, escritor e jornalista, transformou a longa conversa, da qual foram extraídas estas partes, num livro publicado em 1991 e intitulado “O Fascínio das Palavras”.

Esfumaçadas notas sobre os cronópios. Discurso incontinuo e incerto, porém, enredado, nos deixando imaginá-los como chuva fininha que antes de conseguirmos tocá-la, já desaparece, correndo para não ser vista. Pistas de cronópios que fazem pular do sono mais cedo, poética de quase ninguém, *swing* contrastado entre os sinais verdes e a palavra desavisada que chega em velocidade.

Esses verdes, eriçados e úmidos objetos – os cronópios – evitam os cumprimentos mandados pela bem intencionada etiqueta e as ações de filantropia. Com humor refinado, brincam e se divertem esquecendo-se de calcular e explicar tudo o que existe ao seu redor. Seu relógio nunca funciona pelas maneiras tradicionais: atrasa-se e nele sempre cabe menos, compromisso, menos casa, menos deitar-se. Na verdade, os cronópios inventaram um relógio batizado de “relógio-alcachofra”: preso pelo caule num buraco da parede, suas incontáveis folhas marcam a hora atual e ainda, todas as horas mais, tendo de ser usado pelo procedimento que consiste no arrancar de uma folha para saber qual é a hora vigente. “Como ele foi arrancado da esquerda para direita, a folha marca sempre a hora exata, e cada dia o cronópio começa a tirar uma nova rodada de folhas.” (CORTÁZAR, 1977 p. 123). Mas, o que dá mesmo a estes instrumentos, outra forma de maquirar é que ao chegar ao coração do relógio de folhas de alcachofra, o tempo já não se pode medir e na “infinita rosa roxa do centro, o cronópio encontra um grande prazer, então come-a com azeite, vinagre e sal e põe outra relógio no buraco.”

As tentativas de representar o que seriam os cronópios sempre foram um fracasso e por terem formatos, cores, texturas e tempos diferentes é sempre muito difícil conformá-los em características estanques. Eles não se pareiam com definitivos, mas juntam-se a alguns objetos fazendo que pensemos estas imagens com outro corpo. Cortázar escreve que ser cronópio não é fácil, afinal, para eles não basta deixar-se levar e esperar que a vida faça o resto. Existem os fracassos, as desistências e as traições. “[...] Ser cronópio é contrapelo, contraluz, contraromance, contradança, contratudo, contrabaixo, contrafagote, contra e recontra cada dia contra cada coisa que os outros aceitam e que tem força de lei [...]” (CORTÁZAR, 2010 p. 185).

Por isso, vê-se os cronópios em atuações de substantivação – por serem desordenados e frouxos - e não colados ao lado de outra palavra para qualificar, indicar e reforçar o que ela tem de característico. Em suas casas, as lembranças andam soltas e aos barulhos, ao ponto de incomodar a refeição dos vizinhos:

entre gritos alegres, e andam no meio delas e quando passa alguma correndo, acariciam-na com suavidade e lhe dizem: 'Não vai se machucar', e também 'Cuidado com os degraus' [...] na casa dos cronópios há uma grande agitação e portas que batem. (CORTÁZAR, 1977 p.119)

Na iminência de uma viagem, não providenciam com antecedência e rigor cada detalhe da estadia a ser passada fora. Apreciam um pouco os riscos desta falta de programação. Entusiasmados, cantam suas canções preferidas com uma intensidade arrebatadora e deixam os que os escutam boquiabertos com tamanha empolgação e escassez de conveniências. A força alegre do cantar é tamanha para os cronópios que, muitas vezes, acabam atropelados por caminhões ou caem das janelas ou perdem o que tinham nos bolsos e até em que dia, ao certo, estavam.

Cronópios quando pensam em fotografias, logo se enxergam desarticulados, pois, o que acontece nestes casos – diferente do que aparece em alguns dos trabalhos de foto, ou seja, a utilização mais de recursos da representação e da ideia de captação do real, presente também na literatura, no cinema, nas salas de aula e textos acadêmicos – é que o foco objetivado perde-se em outras composições. Esta experiência não é ingênua, calma e nem propensa ao deleite. Seu desafio é rigoroso e os atalhos são cheios de desníveis e rupturas, contudo, os cronópios farejam o que de rua, de transformação, de errância existe ali e recomeçam o jogo.

Como com as fotografias, um cronópio coloca as mãos no bolso para encontrar a chave que abre a porta da rua e tira de lá uma caixa de fósforos. Imediatamente, começa a se questionar sobre o fato: se o mundo, realmente, deslocou-se, levando tudo e todos consigo, seria capaz de achar a carteira de dinheiro cheia de fósforos, o açucareiro cheio de dinheiro, o piano com açúcar

e o catálogo lotado de música, o armário com assinantes e a cama cheia de roupas, e a jarra cheia de lençóis e os bondes cobertos de rosas e os campos cheios de bonde (CORTÁZAR, 1977). Nem mesmo seu reflexo no espelho fora poupado desta dinâmica, pois estava posto num ângulo tal, um pouco de lado, que ao olhá-lo o que o cronópio podia enxergar era o porta guarda-chuvas, tão antigamente, posto na sala.

Assim, os verdinhos foram ganhando fama de pouco confiáveis e o governo, por ainda não ter conseguido entender isto, arrependia-se ferozmente de ter contratado um cronópio para o cargo de direção de radiodifusão do país. Como primeira medida, ele mandou traduzirem todo o material vinculado pela rádio, inclusive os anúncios comerciais, para o romeno. Já que na Argentina este idioma não é o mais conhecido nem praticado, as reclamações dos ouvintes foram tamanhas, afinal, de tudo o que se falara na programação, a única coisa entendível era o nome dos produtos, o que não adiantava muito para os que aguardavam ansiosos pelo repasse das notícias e recados, diariamente, cada vez mais parecidos.

Ao Supremo governo coube a ordem de fuzilar o cronópio, mas esta também não foi tarefa simples, visto tratar-se do fuzilamento de um ser extraordinário e propenso a estranhezas.

Dos cronópios nunca dizemos tudo, na verdade o que deles conseguimos transformar em linhas, é uma espécie de brilho dilatado que sempre se reinicia e, por entre os enxames de palavras, nos faz exercitar outras manobras de existência e de pensamento. Isto é material de dobra, de rearranjos, de instabilidade no que tende a dividir ficção e realidade, teoria e prática, ética e estética.

Nos burburinhos de uma Buenos Aires ou em outra parte de urbano, os cronópios não estão sós. Junto a eles, temos ainda os Famas e as Esperanças. As primeiras foram inventadas por Cortázar na tentativa de traçar outros modos de interferir e de ser forjado pelo mundo diferente das dos cronópios. Famas constroem esta relação à maneira mais burocrática e

funcional possível. Nunca falam se não estiverem certos de que nada em seus enunciados soará como contradição aos que todos estão habituados a entender e a perpetuar. Eles não deslizam no ar para evitar atritos com o desconhecido. Preferem superfícies mais seguras.

Nos hotéis querem saber todos os valores, os tipos de lençóis, a qualidade dos tapetes e lavram inventários do imenso conteúdo de suas malas. Outro fama que acompanha o grupo na viagem tem a função de ir ao hospital e tomar nota da lista de todos os médicos, horários e especialidades, caso alguma emergência precise ser sanada no decorrer da estadia.

Sabem como poucos embalsamar suas lembranças:

após fixada a lembrança com cabelos e sinais, embrulham-na da cabeça aos pés num lençol preto e a colocam contra a parede da sala, com um cartãozinho que diz: 'Excursão a Quilmes', ou 'Frank Sinatra'. (CORTÁZAR, 1977 p. 119)

Com grande cuidado, dão corda em seus relógios todas as semanas e suas condutas perfeitas refletem o efeito do frasco de virtude que boa parte deles tomara certa vez. Os famas frequentemente são ricos e passeiam de chapéu pelas calçadas. Entorpecem-se quando um cronópio mal-educado escova os dentes no terraço e deixa cair pasta de dentes no ornamento sob suas cabeças e tratam logo de interpelá-los dizendo que terão de pagar pelo chapéu estragado e depois, que não deveriam desperdiçar pasta de dentes!

Enquanto os cronópios exploram uma caverna, os famas ficam em cima para anotar os ocorridos e nos Correios, colam seus selos com todo cuidado sem sequer reparar no desenho que está a ilustrar o mesmo. O cargo deixado pelo "cronópio fuzilado" das linhas acima, foi preenchido por um "fama distinto, autor de canções folclóricas e de um ensaio sobre a matéria cinzenta". Nada de fogo no trabalhar dos famas que restabeleceu o idioma oficial no rádio. Porém, os outros famas - a maioria dos ouvintes da rádio - pessimistas e muito ressentidos, já tinham providenciado dicionários, gramáticas e manuais de romeno a fim de traduzirem letra a letra todo aquele burburinho sonoro. Ocorreria uma indisposição entre os famas? Dificilmente seriam eles os

causadores de algum alarde ou confusão. Nem mesmo ao almoçar ouvia-se barulhos vindo da mesa dos famas.

Sobre as esperanças, muito pouco estala. São espécies com papel intermediário, sem saber direito onde se situar (desde que seja ao lado do prestígio). Frouxos em demasia, por preguiça, optam por “deixarem-se viajar pelas coisas e pelos homens e são como estátuas que é preciso ir ver porque elas não vêm até nós.” Gostam de criar classificações com divisões e subdivisões de acordo com a semelhança dos tipos analisados, mesmo quando tudo “vai para os ares” diante da variedade do que não sossega.

No livro “Histórias de Cronópios e Famas” de 1964 é onde Cortázar mais fala destes seres inventados e mesmo com a necessidade de categorização que, principalmente, muitos críticos empreendiam ao falar desta obra, o escritor dizia não existir nenhuma intenção didática, moralizadora ou furor por denunciar certa condição. Porém, em todo este escrito ocorria algo da natureza de uma ironia amável, da tentativa de escrever relatos livres, mas ainda assim, marcando que cada um daqueles bichos tinha mesmo princípios, modos de atuação e de experiência diferentes.

Os cronópios, escreveu Cortázar, eram dotados de uma modo de vida chamado por ele de supervida, e assim o eram, mais por poesia do que por verdade e estavam sempre prestes, continuamente, a provocar porosidades na consecução de fins úteis e nas mornas obrigações. A supervida, mais por poesia e não por verdade, toca no que desestabiliza a concretude que em certos casos, a linguagem, a escrita, a cidade e as subjetividades insistem em acatar e preocupadas com o acúmulo de referências içadas deste plano de rigidez, acabam por atentar-se menos para os possíveis capazes de nos fazer manusear tudo isto com outros sentidos.

Escrita, cronópios, cidades, metrô, passagens: aquilo que nos impossibilita de permanecermos sentados.

Se o trabalho de quem coloca-se a escrever, para muitos, necessita de um sentar-se à escrivaninha, amortecidos pelas postura correta que promove o bem-estar do texto, para nós, busca outras ligações. Ligações experimentadas pelo caminhar do pensamento, do corpo, das ideias e da escrita que em suas deambulações, encontram elementos, forças e restos capazes de lhe sustentarem um outro modo de existir.

Caminhar, ter asas, deixar de prestar contas, fundar amizades nos fluxos e nas paradas pelo percurso desconhecido. Caminhar como se estivesse a trabalhar. Trabalhar caminhado. (GROS, 2010)

Neste texto, Frédéric Gros debruça-se sobre o caminhar de Nietzsche como elemento e condição de sua obra, como o que acompanhava sua escrita, permanentemente. Diz que o filósofo alemão, em certa época de sua vida, caminhava sozinho até oito horas por dia e seus pensamentos, que desembocavam mais tarde em escritos, surgiam desses trajetos de solitário, de viajante. “E caminhando, dominando o mundo e os homens, ele compõe ao ar livre, imagina, descobre, exalta-se, assusta-se com o que encontra, abalado e perplexo diante do que lhe cai durante as caminhadas.”

Como não nos lembrarmos, então, dos temas que aqui tratamos. O deslocar-se pela cidade, os solavancos da literatura e a inquietação das subjetividades que com estas se agencia.

O vigor do caminhar, assim como o da escrita e o das experiências-citadinas, não se afirmam na distração do trabalho e no descanso e higiene dados ao corpo na relação com o que o toca nestes planos. Esta era a hipótese kantiana do caminhar. O caminhar colocado na literatura e nas cidades é aquele que introjeta no pensamento que os faz, a luz, o ar, a circulação das cores e dos brilhos, que parecem ficarem amansados, cinzentos e espremidos quando sobrecarregados de saberes estáticos, da preguiça que só quer ver a cidade como espaço a ser evitado, do corpo que age apenas para controlar e evitar aquilo que não o agrada.

Compor a escrita caminhando. Perceber as cidades deixando o corpo atravessar-se pelos impulsos e embaralhamentos que elas nos interpõem. Assim, também expressa-se o pensar: pela elasticidade do corpo, por movimentos de dança, pelo que o faz leve e profundo. Pensamento que respira não mais a espessura das convicções, das opiniões e dos saberes instituídos. Por isso, talvez, Nietzsche tenha esboçado um elogio ao pé, já que este escreveria melhor do que a mão: “Só se escreve bem ‘com os pés” (NIETZSCHE, *apud* GROS, 2010). As orelhas do pé que ficam estremecidas com o texto e aceitam o convite deste para dançar, para partir, quem sabe, até o lá fora?

Ganhar altura para ter uma visão mais desimpedida e livre de exatidões na produção do pensamento. Para ver as paisagens moverem-se e o traçado sutil, porém nítido de um caminho, assim como para conseguir aproximar-se também daquele desfiladeiro que pode, repentinamente, fazer outra paisagem surgir. Ao contrário disto, grande parte do pensamento da antiguidade, do cristianismo e da idade moderna não afastaram-se das datas, dos fatos, das ordens, “encolhendo tudo para dentro de sua particularidade retesada, quando o certo é construir ficções, mitos, destinos gerais”. (GROS, 2010)

Pensamento e corpo que ganham as ruas acendem fogueiras, efetuam disparos e sofrem, também, os impactos inesperados desta ronda. Possivelmente, encontram linhas finas, material jogado fora, cenas esquecidas na esquina movimentada de certo centro urbano, parafernálias esquisitas na conversa entre um grupo de amigos, caquinhos de um “não-sei-o-que”, e transformam tudo isto em literatura. Ou melhor, em experiência literária, em experiência de escrever.

E, por um momento, pensamento e corpo, param por conta de um imperativo que os atropela: será possível assim, despertamos focos de algo que se parece com uma revolução, uma transformação ética dos modos de existências atuais? Lembram-se que ouviram uma vez, numa peça de teatro que “a revolta começa como um passeio. Contra as normas de trânsito, no horário de trabalho”. Imaginam uma metamorfose displicente, feita de detalhes

pelos quais ninguém dava valor algum, como se fosse um “renovado rufar de poderoso bater de asas propagando-se em ondas através da pedra e anunciando um inesperado vôo”, quando olham, de supetão, para a parede de um velho comércio abandonado, em meio a tantas “portas-de-vender” bem sucedidas e conseguem ler a frase escrita com a intensidade invisível de “alguns-muitos maquinadores de porosidades”:

SEJAM REALISTAS: PEÇAM O IMPOSSÍVEL (Faculdade de Letras, Paris)

À GUIA DE CONCLUSÃO: ANOTAÇÕES DE UM POR VIR.

Usar alguma coisa como se esta fosse uma outra: à guisa de.

Concluir como abertura a um por vir sobre o qual ainda não fazemos ideia de como se configurará. Concluir que não se separa dos momentos de escrita anteriores e que continua a ouvir e a produzir estalos. Concluir que ainda se quer *ao risco* e prescinde de respostas definitivas e totalizantes. Concluir que ainda está em produção: maquinando-se e diluindo-se num processo intenso de diferenciação e de luta.

A palavrinha é curta, porém seus efeitos mantiveram-se por toda a extensão desta escrita trabalhando como elemento que rompe e,

simultaneamente, agrega consistência aos temas que discutimos: falamos juntos a *ética*.

O campo ético desta pesquisa se espraia diante das seguintes ideias:

preferir a diferença e o nomadismo à uniformidade e ao sedentarismo; fazer germinar o agir, o sentir e o pensar por proliferação e disjunção, jamais por subdivisão ou hierarquização; abdicar do negativo em favor do múltiplo; livrar-se de toda forma de paranóia; desapegar-se da busca da verdade; desindividualizar a si e ao outro; cultivar a alegria revolucionária; enfim, não se deixa seduzir pelo poder. (AQUINO, s.d, p.01)

Assim este estudo pensou seu fazer ético: na prática e nas transformações que surgiram no percurso no qual o que se produziu não se limitava a uma necessidade de registrar algo considerado real, porém, enquanto espaço aberto de interferências, ressonâncias, mosaicos e aturdimentos, lembrando-nos sempre do compromisso ético que impulsiona a escrita: o ensaio de mudanças e de desencialização dos gestos naturalizados, dos pensamentos prontos e de uma existência estabilizada nas ordens e dinâmicas invariantes e não provisórias.

Operar ético-crítico que como nos lembra Foucault, “torna difíceis os gestos fáceis demais” (apud AQUINO, s.d) ou mostra que as coisas não são tão evidentes quanto se crê, transtornando o regime de verdades ao qual nos acostumamos a permanecer e afetando-nos numa aposta de uma outra constituição subjetiva possível, ou seja, daquela que se abre às tensões presentes nos modos e práticas que agenciamos todos os dias.

Pulverizada, silenciosa, mas não inerte, a problematização ética do pensar e do fazer se colocaram como inseparáveis e tivemos um texto que se escreveu a despeito daquele que o escrevia, onde as posições puderam bifurcar-se, inverterem-se, cruzarem-se etc., acarretando um nítido embaralhamento das fronteiras (Ibid, s.d) e das relações. Neste momento, onde a autoria é elidida, vemos a abertura de um limiar com um movimento ético que “brota de uma impessoalidade cara ao trabalho ético-estético” (AQUINO, s.d, p. 06) e que aponta para os descaminhos da experiência de si e para uma transitividade pura.

Ética, escritura, estilística da existência, transbordamento de sentidos: componentes que colocaram esta dissertação em estado de experimentação constante até ao ponto de não conseguirmos mais definir quem e o que cabiam a Julio Cortázar, à pesquisadora, ao seu orientador e grupo de pesquisa ou aos teóricos, escritores e outros amigos parceiros que aglutinaram suas forças e vozes no corpo disto que acabou por tornar-se um exercício político do escrever, do pensar, do experimentar e do agir.

Por isso, os disparos. Por isso, também, sua destreza em aglutinar elementos diversos mantendo o que é díspar, ou seja, agregando forças de composições múltiplas, porém, afirmando-as também em suas singularidades, naquilo que nelas funciona de modo autônomo e irredutível.

Funcionamento ético destes disparos que, por exemplo, tomaram da fotografia o que não era revelação de uma imagem dada e da literatura o que na experiência com ela, nos desterritorializa e lança para outros espaços. Fotografia que não congela tempos e nem espaços e literatura que não exprime uma realidade, contudo percorrem distâncias, limam fronteiras e fomentam passagens. Lógicas da foto e da escrita a se alterarem e a inscreverem-se num plano outro no qual o mais importante é o direcionamento a um insólito, a um intempestivo onde pululam invenção, ultrapassamentos e montagens ininterruptas de mundos e de existências.

Mencionamos a ética e a política neste trabalho, e delas fizemos uso, como se estas fossem um meio - indissociável do próprio fazer-pensar - para que pudéssemos discutir a diferença, a força dos gestos, aquilo que é ruptura nas cidades - já que vemos a literatura como uma ferramenta forte a nos mostrar as brechas e desvãos no cotidiano urbano - e a intensificação dos paradoxos e das ficções nos acontecimentos contemporâneos.

Assim sendo, a literatura na qual tocamos não é aquela que nos devolve o mundo, que organiza nossos olhares e sentidos diante do que parece ser externo a nós criando fronteiras que pouco ou quase nada deixam passar. Porém, este modo de fazer literatura existe e nosso trabalho, por não seguir no

sentido de uma generalidade sobre este tema, não visa hierarquizar ou definir qual é a mais adequada, mas ressaltar que a experiência literária da qual falamos aqui, tendo Cortázar como interlocutor, assemelha-se a uma maquinação de “afectos múltiplos, variações do corpo, vontades de potência” (CORAZZA, s.d, p. 03) e por isso, uma literatura que se escreve como deflagradora de uma zona de turbulência. Como um borbulhar de forças, que às vezes não são tão claras, contudo, incontidas em seu modo de pensar “que funciona como jogo afirmador do acaso” (Ibid, s.d) e que desenham um mosaico de disparos não fechados, incutindo na escrita uma singularidade que produz outras maneiras de acontecer no mundo.

Numa conversação realizada pelo programa “Café Filosófico” cujo título era “A família no fogo cruzado da educação contemporânea”, o professor Julio Groppa Aquino inicia sua fala agradecendo o convite à curadoria daquele módulo - organizado pela psicóloga Rosely Sayão - do qual participava. Ao mencionar que junto a esta pesquisadora produziu alguns trabalhos, Aquino expõe uma ideia cara a este trabalho no que ambos (sua fala e esta escrita) tocam em relação a ética, pois é a partir dela que marcamos a parte final desta dissertação.

Diz, Aquino, na percepção do que seria uma postura ética na vida, na pesquisa: “[...] exemplo de uma fusão, do ponto exato de uma fusão entre o intelectual e o afetivo. Quando é possível dizer que se tem uma relação ética de fato com o outro. Quando essas duas coisas se encontram.”

Nesta fala, mais uma face da ética que espalhamos por nossas discussões nos momentos em que eram escritas, pois apenas seria possível para esta dissertação trabalhar pela via de uma ética que favorecesse este encontro entre intelectual e afetivo, e que por isso também, permitiu a invenção em ato de uma escritura, como nos faz pensar Corazza,

coligada a uma escrita-artista que nada mais é que uma maneira de escrever, nem mais avançada ou progressista ou evoluída ou científica ou lógica ou natural ou erudita do que outras escritas. Ela não sublima, não cura, não suspende a vontade, o desejo, o querer... Só que ela sabe rir, (co)mover (ou mover junto), mover pernas e asas...

Por isso, chamamos este tópico de conclusividades a por vir, pois esta experiência de escrita, este mestrado, colocaram-se no plano do inesperado e da imanência, sempre na tentativa de habitar um fluxo do acontecer e na aposta de uma força singular de experimentação que fale do alargamento de horizontes (Ibid, s.d) e da alegria de ver-se transformado, transmutado, tensionado pelos modos de fazer que o mundo nos incita a experimentar.

As palavras daquele que mobilizou toda esta escrita não podiam deixar de comparecerem e trazerem sua contribuição:

“A nossa verdade possível tem de ser invenção, ou seja, literatura, pintura, escultura, todas as turas deste mundo.”

Julio Cortázar

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Julio Groppa. **Miríade 290: O que pode a escrita.** 1º ed. São Paulo: Ed. Annablume, 2009.

_____. **A (auto)biografia como estilística da existência: o caso de Santiago de João Moreira Salles.** s.d

ARRIGUCCI, David. **O Escorpião Encalacrado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAPTISTA, Luis Antonio. Tartarugas e vira-latas em movimento. Políticas da mobilidade na cidade. In. BRITTO, F. D (Org.); JACQUES, P. B. (Org.) **Corpocidade**, Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. **O veludo, o vidro e o plástico: desigualdade e diversidade na metrópole.** Niterói: EdUFF, 2009.

_____. **Politizar.** Verbete ainda não publicado em livro a ser lançado neste ano. 2011

BARRENTO, João. (Org.) **Imagens do Pensamento.** Rio de Janeiro: Ed. Assírio e Alvim, 2007.

BARTHES, Roland. **O Neutro.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

_____. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França.** São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **Escrever... Para quê? Para quem?** Lisboa: Edições 70, 1975.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política.** 5^o ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

_____. **Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **A Parte do Fogo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Foucault como o imaginário.** Lisboa: Relógio D`Água, 1987.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio.** 3^o ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2008.

_____. **As Cidades Invisíveis.** São Paulo; Ed. Companhia das Letras, 2002.

CASTRO, Antônio Teixeira E. **Aves em Migração.** 2011.

CORAZZA, Sandra Mara. **Como um cão.** s.d

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha.** 12º ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Histórias de Cronópios e Famas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **Papéis Inesperados.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Último Round. Tomo I.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 A.

_____. **Último Round. Tomo II.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 B.

_____. **As Armas Secretas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Todos os fogos o fogo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **Nicarágua tão violentamente doce.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Os Reis.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

_____. **Octaedro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

_____. **62 modelo para armar.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

COUTO, Mia. Encontros e encantos. Rosa em Moçambique. In: STARLING, H. M. M. (Org.); ALMEIDA, S. R. G. (Org.). **Sentimentos Do Mundo. Ciclo de Conferências dos 80 anos da UFMG.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

DA SILVA, Rosane Neves; NARDI, Henrique Caetano. Ética e Subjetivação: as técnicas de si e os jogos de verdade contemporâneos. In GUARESCHI, Neuza

M. F. ; HUNING, Simone M. (org.). **Foucault e a Psicologia**. 1º ed. Porto Alegre: ABRAPSO Sul, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. São Paulo; Ed. 34, 2007.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. (1972) **O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DOMINGUES, Leila. **A Flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2010.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FILHO, Oswaldo Fontes. A escrita do sujeito no livro-experiência de Foucault. In. RAGGO, Margareth; MARTINS, Adílton Luis. **Revista Aulas**. São Paulo, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2º ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2006.

_____. **História da Sexualidade II. O Uso dos Prazeres**. 13º ed. São Paulo: Ed. Graal, 2009.

_____. **Arqueologia do Saber**. 6º Ed. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

GAGNEBIN, Jean Marie. **Historia e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. Posfácio. Uma topografia espiritual. In. ARANGON, Louis. **O Camponês de Paris**. Imago, 1996.

_____. Entre a vida e a morte. In. OTTE, George (Org.); SEDLMAYER, Sabrina (Org.); CORNELSEN, Elcio (Org.). **Limiares Passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GROS, Frédéric. O cuidado de si em Michel Foucault. In: RAGO, Margareth (Org.); VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autentica, 2006.

_____. **Caminhar. Uma filosofia**. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

LARROSA, Jorge. **Experiência e educação**. In. Veiga-Netto, Alfredo, 1995.

LELOUP, Jean-Yves. **Se Minha Casa pegasse Fogo, Eu Salvaria o Fogo. :** Unesp, 2003.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora. Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LISPECTOR, Clarice. **Clarice na cabeceira. Crônicas**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

_____. **Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

MURICY, Kátia. **Benjamin e Nietzsche**. In. Síntese Nova Fase, Belo Horizonte, v. 20. N. 63, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Ed. Escala, 2006.

_____. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Ebooks, 2009.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. **Olhas e narrativa: leituras Benjaminianas**. Vitória: EDUFES, 2006.

PETIT, Michele. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. 1º ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

PREGO, Omar. **O fascínio das palavras**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

ROSE, Nikolas. **Como se deve fazer a história do eu?** Revista Educação e Realidade v.26 n.1 Universidade Federal do rio Grande do Sul, jan./jul. 2001.

FILMES

CORTÁZAR. Direção: Tristan Bauer, 1994 (Argentina/1994, 80 min.).

PACHAMAMA. Direção: Eryk Rocha, 2008 (Brasil/2008).

CARTAS DA MÃE. Direção: Fernando Kinas e Marina Wiler, 1993. (Brasil/1993).

JOGO SUBTERRÂNEO. Direção: Roberto Gervitz, 2003. (Brasil/ 2005).

BLOWUP. Direção: Michelangelo Antonioni, 1966. (Itália/ 1966)

REVISTAS

Revista **Rascunho**, Curitiba, n. 133 p. 15, junho/2011.