

**DE CALVINO A BARTHES:
A NARRATIVA COMO RESPOSTA À COMPLEXIDADE DO ACONTECER
MÚLTIPLO**

Gilberto Collares Chaves¹

Resumo: Este trabalho pretende encontrar uma resposta à pergunta de Italo Calvino formulada em *Seis propostas para o novo milênio*: “a literatura fantástica será possível no ano 2000, submetida a uma crescente inflação de imagens pré-fabricadas?”. Utilizando alguns ensaios de Rolando Barthes, além do trabalho de alguns poetas e escritores, procuro identificar um caminho do negativo, uma dialética do cotidiano para então encontrar uma resposta otimista para uma pergunta fundamental sobre o suposto enfraquecimento das imagens atropeladas pela tecnologia e as novas mídias. Utilizando o conceito do escritor como um homem de interstícios, faço um esforço para descobrir no cotidiano contemporâneo uma brecha, uma ruptura que somente a narrativa pode contrapor como salvação do banal.

Palavras-chave: Calvino. Barthes. Processo Criativo. Banalização.

INTRODUÇÃO

Em seu livro póstumo *Seis propostas para o novo milênio*, Ítalo Calvino, que reúne cinco conferências que seriam ministradas em Harvard, abre uma questão: “a literatura fantástica seria possível no ano 2000, quando já submetida à crescente inflação de imagens pré-fabricadas?” (CALVINO, 2009, p.111). O escritor ficcionista e teórico, autor tanto de *Como Ler os Clássicos*, organizador de uma antologia de contos fantásticos do século XIX, do magnífico *Barão nas Árvores*, entre tantos outros romances, contos e artigos, sugere dois possíveis caminhos.

O primeiro caminho aponta para uma reciclagem de imagens usadas: inserir as imagens em um novo habitat para que ele lhes mude o significado. Alerta que o pós-modernismo se baseia na tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação.

¹ Doutorando em Literatura (Escrita criativa) PUCRS. EMAIL: Gilberto.chaves@acad.pucrs.br

O segundo caminho é o apagar tudo e começar do zero. Ele cita Samuel Beckett, que reduziu os elementos visuais e a linguagem ao mínimo.

Essa palestra está intitulada *Visibilidade* e começa com uma citação do *Purgatório* de Dante que canta: "a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar no qual chove" (CALVINO, 2009, p.99). É sobre a imaginação que Calvino irá discorrer ao passo que avança. Logo apresenta dois tipos de processos imaginativos. O primeiro processo parte da palavra para chegar à imagem visiva; o segundo processo parte da imagem visiva para chegar à exposição verbal. A exemplo disso, fala o autor do cinema em que, mesmo antes de sua invenção, já funcionava em nossas cabeças por meio da imaginação: imagens sempre projetadas em nossa tela interior sugeridas por expressões verbais. Em contrapartida, existe a imagem que se apresenta e que é logo catalogada em expressões: o árduo trabalho do artista em receber essa inundação de fonte secreta e domá-lo, organizá-lo de uma forma coerente. Para Calvino essa relação imagem versus expressão verbal é o caso do ovo e da galinha. Mais do que buscar um fundamento, o autor segue por problematizar essa questão no seu vir a ser (CALVINO, 2009, p.99).

1 CALVINO E O PROCESSO CRIATIVO

A imagem para Calvino, assim como para Dante, parece chover de um mundo transcendente. Alguns tendem a chamar isso de epifania, outros, como Dante, de Deus e, no início do século passado, com a influência da Psicanálise, passou a chamar-se inconsciente: individual ou coletivo é algo que foge a nossas intenções ao nosso controle.

Mais adiante, Calvino faz uma breve história da imaginação, citando o ensaio de Jean Starobinski "O Império do Imaginário", onde o autor passa pela ideia neoplatônica de comunicação com a alma do mundo. Existe a imaginação teosófica, que a vê como depositário da verdade universal. Lembra Calvino a ideia dos arquétipos junguianos: a participação da

imaginação à verdade do mundo. Para resolver tal problema, Calvino utiliza-se, então, de sua experiência como escritor, como receptáculo da água que corre, para seguir no seu discurso.

Calvino persegue sempre uma imagem para escrever seus livros. O *Barão nas Árvores* surgiu com a imagem de um rapaz que sobe em uma árvore e nunca mais desce. Existe, na origem, apenas essa imagem carregada de um sentido obscuro e hesitante à exposição verbal (CALVINO, 2009, p104). O exercício árduo é, ainda, parte desconhecida: no início, apenas a imaginação, como diria Dante, chove.

Para Calvino, até esse momento, não se desenvolveram os termos discursivos ou conceituais. A imagem prevalece ao verbal e são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, como se elas carregassem a narrativa em si. Só a partir de então, surge a intenção de ordenar, dar sentido ao potencial da imagem. É nessa busca da palavra equivalente à imagem que começa um processo em que impera o desenvolvimento coerente e estilístico. As duas faces da mesma moeda criam uma circularidade em que fica difícil perceber uma separação sem aniquilar o processo. Esse se traduz como força de unificação entre geração espontânea e pensamento discursivo, entre imaginação e a lógica imposta pelo raciocínio por meio de expressões verbais. É talvez nessa relação que aparece uma tendência ao imagético, a essa característica próxima à alma do mundo, extraobjetiva, como alerta Calvino, de um conhecimento extraindividual. Calvino eleva a imaginação ao cume do hipotético: aquilo anuncia algo que nunca foi e que nunca será. O “poderia ter sido” brota do imaginário, como de uma máquina que leva em conta todas as combinações, não por nível de interesse, mas de agradabilidade ou de diversão (CALVINO, 2009, p107).

É aqui que voltamos à pergunta inicial: se, num mundo dominado pela repetição das imagens televisivas, sua saturação, perdendo o homem o contato com todo seu patrimônio de experiências diretas e dos mitos

peçoais, segundo Calvino, acumulando em nossa memória fragmentos e extratos das imagens até a sua massificação, não perdemos o contato com a nossa capacidade de pensar por imagens, de fazer, como alerta o autor, brotar cores e formas de uma sentença alfabética sobre uma página branca?

Tudo leva a crer que as imagens pré-fabricadas saturam a capacidade própria de imaginar a partir de letras e de frases: tudo já foi exposto como realmente deveria ser. O poderia ter sido falece mediante a massificação de suas possibilidades. Hoje estamos na era dos filmes em terceira dimensão, das novelas de televisão, da necessidade produtiva de construir em séries caricaturas já antes problematizadas, ou enredos policiais em que sobressai o pastiche, o recorte de uma realidade já sem mistérios, sem desvios: mais vale a aproximação com a realidade visual, com o acréscimo das técnicas de realismo do que a insinuação, as brechas e os vazios que permitem pelo autor a interpretação do leitor (ouvinte).

Se seguirmos seu ensaio, que era para ser apresentado em Harvard, Calvino cita Giordano Bruno para explicar que a fantasia de um bom escritor, lembrando que fala aqui dos grandes escritores de ambições infinitas, é um poço sem fundo, pois ele consegue fugir da simplicidade e da finitude da vida humana, com horas e com dias marcados, para alargar-se para além de seus limites (CALVINO, 2009, p.113). Parece aqui já responder à sua pergunta.

Para Calvino a matéria verbal abrange todas as realidades, mesmo as visões polimorfas obtidas pela alma encontram-se presentes nos pontos, vírgulas, parênteses, maiúsculas e minúsculas. Acaba o ensaio comparando o alfabeto com grãos de areia, e, agora, o chuvoso da fantasia ele traduz como o vento que molda essa matéria arenosa.

Calvino apenas pinta o tema com suas diversas cores que choveram de sua imaginação e também, de outros autores. No ensaio, ele cita Dante, Beckett, Balzac. Felix the Cat, Pat O'Sullivan, Giordano Bruno, Douglas

Hofstadter, Jean Starobinsky, Ignácio de Loyola. Ao misturar críticos e autores, filósofos e desenho em quadrinho, ao mesclar no ensaio cultura pop com escritores místicos, grandes poetas renascentistas com escritores “realistas”, ao colocar tudo em uma revolução e intercomunicação, atravessando séculos, ele fixa, na própria forma do ensaio, um caminho ainda mais seguro para responder ao seu questionamento, daquilo de que ele apenas sugere: ele faz uma narração possível, teoriza aproximando, por intermédio das letras na folha branca, algo que foi afastado por alguns séculos de um ascetismo intelectual: teoria e narrativa, ciência e ficção. Criando diálogos prováveis entre elas, num mundo hipotético, define uma resposta possível, viva, sem falar no leve biografismo, fruto, talvez, de uma despedida durante seu último verão ao escrever tal obra. Ele nada define, apenas demonstra caminhos tortuosos, sombrios, ora vindos de situações frugais, ora discutidos em ensaios teóricos.

2 IMAGENS PRÉ-FABRICADAS

Podemos pegar um dos tantos programas que invadem nossa vida cultural televisiva atualmente como exemplo. A maioria clama pelo tempo real buscando realidade por meio da aproximação com o instante: os “Reality Shows”. Como, na grande maioria desses programas em série, tudo se baseia em uma competição: existirá um só ganhador. E, para que isso se leve a cabo, há um período probatório, que delega um tempo, uma extensão, um perdurar de nosso tempo: nesse tempo, quem vota somos nós (esse nós no mesmo sentido do impessoal *heidggeriano*: um número telefônico, anônimo, catalogado, uma despersonalização, porém com um peso participativo, instantâneo, um fazer parte). Na maioria dos programas (passatempos), substitutos da leitura, do romance, do conto, do bom filme, funcionam como manipuladores de tempo. Um romance, também, de certa forma, manipula o tempo, mas nos coloca como organizadores por meio

dessa narrativa: retornamos das palavras às imagens, porém a singularização do leitor se dá em um tempo outro, não real, participativo, mas de uma espécie imaginativa. A combinação de palavras sugere um universal, entretanto as singularidades me pertencem. Como veremos mais adiante, as palavras permitem alojar uma saída para nosso frágil bercinho da existência individual.

Tenhamos em mente um *reality show* musical, uma competição de cantores. Essa nova maneira de passar o tempo, ela em si não parece ser arte. Esses pequenos fragmentos narrativos, as músicas, competem com a premiação, os votos, o processo, o novo. O envolvimento com o tempo real demonstra-se mais importante que a simples sugestão de um mundo possível.

Escolhi o programa de música - esses programas se dividem em especiais, por seu maior encanto envolvendo algo tão antigo como a música. Primordialmente cantávamos: o canto encantava, as rimas prendiam nossa vida desmantelada em uma história. Música, mesmo truncada em um processo maior, leva uma carga poética, pequenas histórias recontadas cheias de vida.

Entre esses episódios, já que ele se divide por temas, escolhi o especial dos Bee Gees. Os participantes competem interpretando músicas dos irmãos Gibbs. Coincidentemente, havia assistido a um dos últimos grandes especiais sobre eles em outro show/documentário/imagem/passatempo. Neste especial, eles apareciam tentando explicar esse processo de criação, falando desse momento em que descobrem quando a imagem, aqui acompanhada com a melodia, surge como o tal homem trepado na árvore de Calvino. Eles tinham, muitas vezes, de telefonar um para o outro no meio da noite antes que a imagem escapasse com o amanhecer. A imagem não poderia perder-se, preciosa. Digamos que essa inspiração, aqui escolha pessoal, tenha sido To Love Somebody, por exemplo: "There's a light, a certain kind of light, that never shown on me...".

Quantas histórias elas trazem, já meio embaralhadas, por demais recontadas por nossa alma/ mente, dona do tempo presente na sua maneira? Tudo está agora ali, parte de uma competição ao vivo. Esses programas de auditório, de competição e de música têm uma das maiores audiências, talvez, por trazerem uma generalidade muito forte, acompanhada dos sons, esses mais gerais ainda. A melodia incita mexer no tal baú de memória. Como uma chave, faz lembrar.

Aqui a escolha desse programa como “poluição” de imagens poderia ter sido outra. Esse programa faz parte da tal inflação de imagens que rompe com o avanço dos meios de comunicação e da informação. Essas imagens pré-fabricadas, disseminadas pela televisão, e delas para os blogs, as redes sociais, criam uma comunicabilidade, preenchem o passar do tempo. Sabemos o que amigos acham da votação, da atuação em tempo real. São experiências não presentes, mas assistidas, um processo que o livro também produz de outra forma. Mas ambos arranjam o tempo, trabalham sobre o passar do tempo.

Porém, isso que se criou com o intuito de ganhar produtividade, ganhar patrocinadores, dar diversão que sustente e mantenha uma indústria, em sua aparente organização e planejamento, possui brechas. Calvino seria um pouco purista demais para acreditar que se pode escapar dessa dialética entre o que se preestabeleceu com o tempo presente, ativo, participativo e o que pode aparecer dele nas suas falhas, já quando memória de imagens, desorganizada nesse receptáculo pouco coerente das imagens: nossas mentes, nossa memória. Rilke já cantava: “ah, em torno desse centro, a rosa do contemplar” (RILKE, 1984, p.23) apontava para um método para alcançar tal façanha: a contemplação. Contemplar aqui seria um tempo para reorganizar isso que passa de forma rápida, aparentemente natural, compulsiva: a contemplação permite um recuo.

Apenas expus um exemplo qualquer, entre tantos outros, da arte reorganizada de forma produtiva. Poderíamos encontrar a narrativa, a

reformulação do tempo, em qualquer propaganda de televisão: lá é repetida uma história com início meio e fim, com determinada finalidade, adaptando os temas, já que qualquer motivo pode ser um tema. Filiando-se à arte, com um intuito comercial, a fórmula parece funcionar: apreciamos essa mágica de reordenar o tempo que escoia ao longo das horas presa em uma coerência possível e compreensível. Exemplos não faltam, achei a banalização do que há de mais antigo: a música. Nesses programas, discretamente, há momentos de verdadeira comoção, quando a interpretação funciona. Mas temos agora que seguir na fraternidade.

3 ROLAND BARTHES E O HOMEM DO INTERSTÍCIO

Roland Barthes, em *Preparação do Romance*, no segundo volume, deixa fluir de forma similar o seu ensaio sobre a fórmula, o desejo, a vontade e a necessidade de escrever. Assim como Calvino, precisa segurar-se firme à sua imaginação e a seus parceiros: sente-se seguro por guiar-se por aqueles que sofreram da mesma mania. Abraça uma filiação e por ela tenta detalhar um processo similar de algo aparentemente tão simples: a criação do romance, da obra.

Barthes começa a segunda parte de seu ensaio afirmando que o ponto de partida é o prazer, o sentimento de alegria, de júbilo, de satisfação que a leitura dá ao serem lidos certos textos escritos por outros: escreve-se porque se leu. A boa leitura produz uma conversão. Do desejo amoroso surgem vários objetos do desejo, criando, então, a esperança de escrever. (BARTHES II, 2008, p.11)

Ele cita Balzac que diz ser a esperança uma memória que deseja. Imaginemos um mundo de programas de competição envolvendo música, moda, culinária. Imaginemos um mundo, nosso, onde narrativas se repetem em comerciais, novelas, infinitamente, repetindo intrigas, imitando, em um processo platônico do simulacro: banalizando-se. Estamos falando do

mesmo atrito entre essa transcendência amorfa, esse rompante, que precisa escurecer a folha (tela) branca, em uma lógica compreensível? Em primeira mão, parece que não. A pergunta recai na velha posição dos poetas na República: esse fazer criativo tem seu lado de simples pastiche, puro simulacro, ou sua natureza é rebelar-se sempre e produzir um conhecimento sempre diferente, desenvolvendo a narrativa mesmo que na sua maior estupidez? Essa memória, mesmo que saturada, não pode ter outros desejos maiores que seu germe poluído? Em uma de suas conversas com Janouch, Kafka toca na questão da expulsão dos poetas da República: ele diz que os poetas tentam dar ao homem outros olhos (JANOUC, 2007, p.98). Podemos ter aqui esses olhos como uma metáfora para o outro, simplesmente, a alteridade. Já o estado, e com ele todos os seus devotos, como explica Kafka, só querem uma coisa: durar.

Segundo Barthes, estaremos sempre na dialética entre Memória-Esperança, Prazer-Desejo. De acordo com ele existe o desejo volúpia, deusa do Desejo totalmente pleno e realizado, e existe o *Pothos*, desejo pungente da coisa ausente. Para Barthes o prazer da leitura se divide em três: o prazer pleno de apenas ler, sem o prazer de fazer algo igual: volúpia; o prazer da leitura atormentado por uma falta: *Pothos*; e o prazer de escrever, uma preocupação de fazer, não volúpia, mas do lado da volúpia. (BARTHES II, 2008, p.15) Não são em todos os casos que esse círculo acontece entre leitura e escrita: apenas para aquele que se encontra preso nessa tríade que se dá a completude a produção da obra. Mesmo assim, em nosso dia a dia, estamos a contar sempre o que se passou e reinventar o que não mais existe. Para a maioria o prazer permanece na volúpia, ou, se analisarmos melhor, na pura falta e somos constrangidos por esse processo, nem todos com força de seguir e reorganizar essas imagens de maneira clara, agradável, prazerosa no fazer da obra, sem ser em fragmentos. Mas dependemos do outro, esse outro, nos dias atuais, parece fragmentar-se muito mais em diversos meios, mas é na arte do papel branco que se ilumina com o negro

das letras que se dá a reorganização individual de uma possível universalidade.

De acordo com Barthes é um triunfo sobre a morte essa vontade de escrever. Ele diz da dialética do indivíduo e da espécie: ao escrever, acabo a obra e morro, mas, ao fazê-lo, algo continua: a espécie, a literatura. Por isso, seguindo esse raciocínio, para Barthes, a extinção da literatura soa como um extermínio da espécie, uma forma de genocídio espiritual. (BARTHES II, 2008, p.)

O próximo passo será para Barthes a questão da imitação. Para ele a imitação precisava ser reinventada e até necessitávamos de outra palavra para falar da imitação criativa, de uma imitação toda particular, deformante e rebelde: a imitação por desejo, um ato de amor, esse processo que deforma (BARTHES II, 2008, p.23). Interessante é a questão que esse ato se dá pelo narcisista no processo de definir por si algo de outro, deformando o que tomou para si por amor. O narcisismo é resgatado como algo necessário. Para Barthes isso é um tipo de aventura narcísica. Esse ato de amor seria o que Barthes tentará explicar como Inspiração. (BARTHES II, 2008, p.19) Ele usa o termo não como o sentido de entusiasmo ou no sentido romântico de musa, mas a deformação que cria um terceiro termo por amor, uma dialética amorosa, uma obra nova inspirada pela antiga. Para Barthes não existe uma imitação única, porém, vários autores amados. Kafka se utiliza de uma imagem ao dizer que nunca viu um filhote de águia aprender a voar, observando obstinada e constantemente uma gorda carpa (JANOUC, 2008, p.121). O mundo trabalha como espelhos, e não deve existir uma imitação direta, mas uma proliferação de uma iniciação do mundo. A questão é saber se esse amor não se desgastou, ou que se tenha perdido esse caráter iniciático do imitar.

Para Barthes, não existe texto sem filiação, que, muitas vezes, é inconsciente, difusa, de pai desconhecido (BARTHES II, 2008, p.23). Pode-se

verificar até aqui que existe um processo quase necessário para alguns escritores em que o ato de escrever nasce de um desejo de imitação.

No início do primeiro volume, o autor diz que nunca devemos recalcar o sujeito e que se deve sempre lutar pela fantasia. Mais Vale os erros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Seria de outra forma desse mesmo pensamento levantado por Calvino sobre a visibilidade e seus possíveis limites. Calvino já aponta a questão da repetição como um problema. Para Barthes o ativo da dor pode determinar uma revirada para essa vida nova do escritor. Mas não aconteceria de vir também da banalidade perturbadora como a própria morte e o luto para quem consegue enxergar com olhos atentos? Sendo a moda parte de um todo que, para alguns, somente o olhar divino teria chance de vislumbrar, deve indicar alguma verdade singular. Flannery O'Connor diria que essa verdade mais que cotidiana, mas regional, somente o artista tem a chance de chegar perto (O'CONNOR, 1988, p.844). Precisamos apenas lembrar que o mundo é outro, e o regionalismo hoje é contaminado por uma globalização e a sua forma mais pura é como um lótus em lama suja, pigmentado. Mais do que nunca o artista é exigido em seu olhar atento sobre uma contaminação de gêneros híbridos fora de qualquer controle. Apesar de midiáticos e supostamente "reais", eles contaminam o processo criativo em todos os níveis.

Porém, todos nós estamos sempre a mudar de ideias como se respira. A questão é que esse luto, mesmo que mundano, torna o cotidiano estranho (o falatório, o inconstante, a repetição). Mesmo a natureza, suas mudanças repentinas, sua indecisão contribuem na nossa dor, nos tons em que permeabilizamos nossas dores ou alegrias. Nossa mídia "climática" tem esse mesmo efeito artificial sobre todas as almas.

Barthes reconta a felicidade das tardes chuvosas de Quincey ao beber seu ópio: todos conhecemos o prazer de uma lareira no inverno, "velas às quatro horas da tarde, quentes tapetes, chá, uma bela mão para

servi-lo, janelas fechadas, as cortinas caindo em amplos drapeados sobre o chão, enquanto o vento e a chuva estão enfurecidos lá fora" (BARTHES I, 2005, p.83). Ele fala da dor de suas próprias perdas, em toques de um biografismo cativante ao dizer que o céu de verão pode manchar-se em dia de luto: a concordância ou o contraste do luto com as estações. Esse processo cria uma dialética demonstrando os desvios daquilo que parece ser estático: verão/felicidade, chuva/tristeza que, segundo Barthes, faz parte de um tipo de individuação das horas (nesse caso está a explicar o germe de narrativa dos *haikais*) em que elas têm seu universo próprio. Não há alegria, ou falsa pretensão de sabedoria estética ou comercial que possa controlar essas mudanças: alegria e dias negros, o verão e o luto, contradições que criam mistérios. Temos novos mistérios, precisamos ser atentos.

O querer-escrever, essa pulsão, é o que faz o leitor-escritor receber de outro, diferente, o sentimento de necessidade e que libera o leitor de seu ceticismo: é como um fazer ver, uma felicidade do voltar a ver: disseram-me que o verão é felicidade, mas vejam só, pode ser pura tristeza! O depois da leitura torna-se diferente do antes: os dias chuvosos e tristes de Londres podem ser pura felicidade. As contradições aparecem como possíveis e não estigmatizadas ou cercadas de algum tipo de maniqueísmo: a literatura, mediante esse processo entre imaginação e o ato de escrever, mediante essa imitação saudável da filiação entre pares, cria uma generalidade coerente, em que outras tantas singularidade individuais se manifestam no ato da leitura por meio do similar. Existe uma naturalidade entre o ler e o escrever: escrever decorre do ler incitando um querer propor uma possibilidade outra. E o que acontece entre o "assistir a" das multiplicações dessas imagens pré-fabricadas?

Barthes, sempre fala no romance, mas nos ajuda a pensar sobre as imagens saturadas em Calvino, analisa a prática do escrever como uma luta contra a *secura* do coração (BARTHES I, 2005, p.29). Essa *secura* aparece

como uma condição que a obra tende a minimizar: dissemina essa mescla de bom e ruim, de diferenças sem nomeá-las em alguma nova nomenclatura (Filosofia/Ciência), mas utiliza-se das palavras comuns, das coisas da vida para expô-las sem hierarquias, oriundas de certo conhecimento prático. O ter acontecido, como o poderia ter acontecido incentivando mais do que o que está acontecendo (*realities*). O acontecer, por mais impregnado de imagens saturadas, está sempre provocando um mistério, mesmo que esteja cada vez mais disfarçado de real.

Existem as diferentes memórias que parecem clamar por uma história. O escrever para Blanchot, citado por Barthes, seria o deformador dessas memórias. Para Blanchot a imaginação “é o que desfaz imagens” (BARTHES I, 2005, p.32). E, seguindo o processo dialético-criativo, o outro me ajuda a deformá-las, me salva de uma objetividade sombria, auxilia no decompor dessas imagens de um desapego singular e apagado, para uma universalidade possível, uma comunhão maior como o tal mundo geral à luz desse recuo que a reorganização dessas imagens produz. Por isso, esse desejo em que vários objetos amorosos se misturam cria um terceiro termo, como alerta Barth. Ele ainda cita Blanchot ao dizer que “toda arte tira sua origem de um defeito excepcional” (por isso a importância do erro, ou o exótico, ou o grotesco). É dele que nos vêm a aproximação ameaçada da plenitude e uma nova luz. O universalizar faz compreender certas singularidades despercebidas ainda em fragmentos. Isso é o dom das palavras, frases, da tinta percorrendo um papel branco, são “fósforos repentinamente riscados no escuro” ou “pequenos milagres cotidianos”, citando Blanchot sobre Virgínia Woolf (BARTHES I, 2005, p.169).

Dos fragmentos singulares do tempo que passa, cria-se um mundo até então improvável em uma coerência interna. E esse mundo improvável não poderia surgir do tal programa musical e da relação dele com uma totalidade de fatos que se sobrepõem por sua aparente banalidade? O improvável não poderia surgir das novelas televisivas, dos blogs, das redes

sociais, já que parte dessa mistura do bom e ruim, do perverso e do prazeroso, da complexidade e aporias do cotidiano?

Rorty, em um de seus ensaios sobre a narrativa diz, ao defender Milan Kundera, que a cada era sua própria glória e a sua própria estupidez. A tarefa do romancista é manter-se em dia em relação a ambas, porque para o romancista não existe juiz supremo nem uma descrição correta, porque não há maneira de escapar ao completamente outro, essa seria a tarefa mais importante possível (RORTY, 2008, p.75.). Vale lembrar aqui um dos diálogos entre Janouch e Kafka, em que esse último diz não ser nem o que julga, nem o que é julgado, mas, sim, o porteiro do tribunal, "um porteirinho auxiliar que a tudo observa" (JANOUC, 2008, p. 127). É uma bela metáfora para tentarmos compreender de que forma essa criação supera qualquer tipo de preconceito, mesmo com o que parece ser poluição ou deselegância, mas parte de um todo de nossa história de desvios para poder indicar um caminho jamais substituível da palavra no papel em branco.

Como Calvino, Barthes utiliza-se dessa comunhão necessária com sua filiação: dos mais ilustres, dos mais sombrios e da própria vivência – vivência como um recuo de consciência, de alerta para o tempo que passa. Em todo seu ensaio, Barthes traz à tona uma variedade de outros autores, suas experiências, suas anotações, suas obras; assim como percorre a poesia. É com ajuda de Flaubert, Proust, Bashô, Franz Kafka, André Techiné, Gastón Bachelard, Pascal, Paul Claudel, Mallarmé, Montaigne, Galileo, Tolstoi, Proust, Chateaubriand, Chardel de Laclos Alfred de Vigny, John Cage, Rousseau, Deleuze, Sartre, Thomas de Quincey, Giambattista Vico, Kierkegaard, Maurice Blanchot, Balzac, Rimbaud, Joubert, T.S.Eliot, Nietzsche, Charles Baudelaire, de seus fragmentos, de suas cartas. E um conjunto que parece querer abranger várias possibilidades do porquê disso tudo que chamamos a obra. A materialização desse encontro entre a fantasia que chove e a folha branca se apresenta de forma plural, estranha, de tonalidades confusas.

Sugere estarmos falando do mesmo, mas um mesmo, como alerta Barthes ao citar Flaubert quando diz que é preciso que as frases se agitem num livro como as folhas numa floresta, todas diferentes em sua semelhança.

Escrever, para ele, quando vamos chegando ao fim de suas aulas, é algo que não teria como ser de outra forma: questão de sobrevivência que muitos chamam de vocação. Para Barthes o escrever é um *telós*, e nesse caminho existe um contágio, que o ele produz em suas próprias páginas como um contágio silencioso que se esconde na arte (BARTHES II, 2005, p.354). Não se está sozinho nessa busca, se não cairíamos na verdade antiga das coisas prontas: existe uma fraternidade que ilumina uma parte desse microscópico, mínimo, ou como bem diria Drummond: “não o morto nem o eterno ou divino, apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente e solitário vivo” (ANDRADE, 1983, p.75), isso se procura. Indiferente parece ser a palavra que iluminaria Calvino, a palavra que coloca essa mágica da conjunção do imaginário e a folha branca como inalcançável ao humano.

O mais incrível aparece no último capítulo, quando Barthes afirma que se deve assumir a fatalidade de modo tão radical que é dela que nasce a liberdade. Ele está falando aqui na produtividade, no desenrolar da fantasia no papel. Segundo ele, assumir é transformar, como bem ele associa ao fato de assumirmos uma perda, um luto, em que já estamos transformados em outra coisa. Isso seria o trágico da superação na preparação da obra. O trágico, de acordo com Barthes, não é nenhum pessimismo, muito menos um derrotismo, mas um otimismo sem progressismo. O tempo cronológico não é requisitado. Escolhe-se uma construção, assume-se uma possibilidade (BARTHES II, 2005, p.347).

Esses caminhos e atalhos, sendas escuras na floresta do mundo parecem quase um labirinto. Em outro ensaio, Barthes dirá que o centro de um labirinto é sempre uma falsa chegada, e a busca do romance (conto, poema), só pode terminar num mundo, melancólico e luminoso, de aparições (BARTHES II, 2005, p.365). Existe quase um chamado para o centro

do labirinto, nisso que se baseia toda ciência, toda filosofia. Entretanto, o centro do labirinto, para a narrativa, parece ser o mais longe de uma possível liberdade, a sua saída encontra-se em um oposto ao centro, talvez no próprio percurso.

Mas é nesse mesmo ensaio sobre as fotos dos possíveis personagens reais de *Em Busca do Tempo Perdido*, fotografadas por Paul Nadar, que Barthes diz algo importante para pensarmos; ele anuncia que um grande paradoxo: uma das mais altas obras do século XX foi determinada pelo que parecia ser o mais baixo, o menos nobre dos sentimentos: o desejo de promoção (BARTHES II, 2005, p.380). *Em Busca do Tempo Perdido*, considerado, por exemplo, por Debussy como uma história contada por uma zeladora; ou ainda por outros, como Max Unold, uma história de cocheiros transformada em algo interessante, é repleta de uma sabedoria prática muito reconhecível, mesmo que, já em outros níveis, trazida por um agenciamento de fatos, metáforas, peripécias, em que se aceita a verdade muito facilmente, de maneira até muito próxima. Na obra de Proust, existe uma tentativa de totalidade mais abrangente que muitas tentativas essencialistas de recuperação de um ideal salvador de ideias absolutas: explica mais por meio de uma experiência organizadora, salva em um microcosmo reconstruído.

Barthes, ainda, nega-se a dizer que o lugar do autor é na margem, na marginalidade, porém, num interstício: o homem do interstício. O autor é o homem do pequeno espaço entre as partes de um todo (BARTHES II, 2005, p.348). Novamente, aquilo que parece esconder-se, ali parece penetrar o autor com seus olhos cegos de Tirésias. Portanto, no aglomerado desse bloco que cada vez mais se unifica e massifica, o interstício parece ser cada vez mais microscópico, mas permanente, mostrando as suas falhas, deformando as suas imagens ditas pré-fabricadas.

Em uma entrevista para o Entrelinhas, Vila-Matas, ao ser perguntado por que utilizar temas mais sombrios, como suicídio, morte, anonimato,

sociedades secretas, desaparecimento, sempre trabalhando a negação, responde que um crítico francês uma vez disse que ele parecia ter como *leitmotiv* um aforismo de Kafka o positivo já nos foi dado, o negativo cabe a nós fazê-lo.

Isso me parece propício para seguir como sinal à evocação literária. Essa comunhão entre imaginação e lógica, entre imagem e letras tende a seguir para manter-se viva em um solo carregado de imagens prontas. Vila-Matas, em outra entrevista à revista *Cult*, diz que o romance terá vida longa, não desaparecerá, mas tomará novas formas. Vila-Matas permite que a própria narrativa apresente seus interstícios. Quando o escrito espanhol narra sobre os escritores de uma obra só em *Bartbly e Companhia* misturando ficção e história da literatura, ou quando acompanha o editor de *Dublinescas* enredado em uma trama que joga Beckett e James Joyce num mundo contemporâneo, como parte da ficção, ou ainda, em *História Abreviada da Literatura Portátil* ao inventar essa sociedade secreta utilizando-se de Sterne, de Man Ray, de Duchamp fazendo os reformuladores voltarem reformulados, como vítimas de suas próprias armadilhas – armadilhas como esse dom de reorganização da realidade, permitindo todos voltarem como fantasmas, mas tão reais, contudo parte uma outra orquestração. Isso demonstra a liberdade gerada por essa fatalidade em que se assume algo outro, como um luto de algo que já morreu e inicia-se novo. Sua obra é uma obra contaminada, por isso dizem que ele é um escritor para escritores. Mas sua obra obriga uma busca, um recuo, um retorno para fora da realidade atual na procura de suas mentiras como verdades ainda não perceptíveis por nossa mente restrita. Até mesmo o mundo literário tem desses negativos. O literário tem seus interstícios, pois, simplesmente, ele deixa de ser, virando uma memória de onde brotam fantasias desordenadas, fragmentárias. A atualidade de seus fatos é irrevocável, mas a narrativa percorre esse tempo perdido num todo. O meu Joyce vem acompanhado de toda minha história com Joyce, percorrendo

biografias, comentários, filmes, cineastas, resquícios raríssimos em um youtube. Tudo se confunde quando reorganizado no livro de Vila-Mattas dotado de uma possibilidade ainda não pensada.

O positivo, o atual e a regra propiciam o diferente a surgir como num recuo. Se o excesso de imagens pré-fabricadas, como diz Calvino, está aí, no mundo, respondendo a um chamado histórico e tecnológico, ao mesmo tempo, sua sombra também aumenta quase na mesma proporção. Se o banal de tais programas de competição segue um padrão de puro passar de tempo, ele permite, na suas brechas, um narrar, pois habitam uma totalidade fragmentada que pode e deve ser reorganizada outra forma.

Cortázar sabe bem disso, quando, em sua preciosa valise, diz que, num determinado momento, há tema, seja inventado, seja escolhido, voluntária ou estranhamente imposto a partir de um plano em que nada é definível. Para ele um tema é sempre excepcional, mas não necessariamente extraordinário (CORTÁZAR, 1993. p.54).

Se, como alerta Calvino, a verdade parece impor-se como imagens pré-fabricadas, cabe ao imitador, na sua esperança e no seu jubilo, encontrar a forma amorosa de representá-la na sua aparência, de livrar a imagem pré-fabricada por meio de sua sombra, em sua desconstrução. Até mesmo a imagem pré-fabricada, o mundano, o novo na sua soberba, parece recair nessa condição de uma vez, não mais que outra, na sua insignificância, no seu pouco perdurar, ou seu quase nada perdurar. Estar aqui tem uma excessividade do peso do instante, que as histórias acontecendo simultaneamente nesse tempo real passam despercebidas. As coisas, efêmeras, elas exigem de nós. Vale seguir o poeta:

Sim, as primaveras precisam de ti.
Muitas estrelas queriam ser percebidas.
Do passado profundo afluía uma vaga, ou
quando passavas sob uma janela aberta,
uma viola d'amore se abandonava. Tudo isso era missão.
Acaso o cumpriste? Não estavas
sempre distraído, à espera, como se tudo anunciasse a amada?
(RILKE, 1984, p.4).

Rilke, nessa passagem, sugere que o mundo exige, evoca um perceber.

Seguindo uma leitura da *Poética* de Aristóteles e *Confissões* de Santo Agostinho, Paul Ricoeur diz muito sobre o universalizar que venho falando. Para Paul Ricoeur, todo o germe do problema da compreensão da narrativa está em fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou verossímil do episódico. Não seriam os universais platônicos, mas, sim, oriundos de uma sabedoria prática, quando a intriga (*mythós*) repousa numa relação interna à ação (verossimilhança interna), visando a um caráter de coerência. Ainda, segundo Ricoeur, o possível e o geral não devem ser buscados em outra parte senão no agenciamento dos fatos, os quais devem ser necessários e verossímeis (RICOEUR, I, 2010, p.73).

O jogo de espelhos do mundo, quando, focado de um mesmo ângulo, se apresenta – claro que incentivado por séculos de um cientificismo alienante e de um essencialismo muito forte, de uma mesma perspectiva, e a tendência é de aceitarmos essa perspectiva como verdadeira, como pura. Para Ricoeur é embaraçoso, mas a atividade mimética, ao compor a ação, instala o necessário ao compor: não vê o universal, mas faz que ele surja. Para o filósofo francês, a nobreza da poesia está no dizer o que poderia ter acontecido, é o tratamento do geral, permitindo de forma mais ampla essa nova narrativa: sugere histórias com esse *link* universal-singular, autor-leitor (RICOEUR I, 2010, p.74). O poeta autor, não pode estar distraído: a distração na metáfora de Rilke impede essa *vida nova* do autor em Barthes. O autor precisa estar, como diz Paul Celan, com o “pistilo a brilhar animado, com o estame erecto ao céu, com a coroa rubra pela palavra púrpura, que cantamos sobre, ó sobre o espinho” (CELAN, 1987, p51), espinho, talvez, do esquecimento, da desatenção, da pressa, ou dessa tal proximidade falsa com as coisas e com um mundo sem espelhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em que isso consegue iluminar esse percurso que seguimos de Calvino, de Barthes, de Rilke? Ricoeur acompanha o pensamento de Santo Agostinho na sua indagação por esse estranho ser que parece não ser: o tempo. Mas acontece que, ao narrarmos fatos que consideramos verdadeiros, ou ao predizermos acontecimentos que ocorreram, é na linguagem que o argumento contra os céticos consegue segurar firme. A narração aparece como uma resposta para compreensão do tempo ao resgatar isso que parece nos levar perdidos nos acontecimentos sem uma generalidade possível, todo fragmentário.

Estamos todos mais perto, mas jamais mais próximos. Eu poderia votar em tempo real no tal programa de televisão, mas isso não parece eliminar o drama do tempo. O tempo real parece conseguir suprir as dores do tédio, do silêncio, quando tempo era alongado pelas distâncias: a proximidade tecnológica dessacraliza as origens de prolongar, ao dar uma aparente vida ao instante perdido, agora supostamente vivido em dobro. Mas esse processo em si é o berço, a semente da mais profunda literatura, pois faz parte da sua contradição maior: o paradoxo da proximidade tecnológica deveria determinar o futuro do romance, da poesia, dos contos, pois habita o âmago de todas as maiores contradições, cemitério de fantasmas nunca pensados: é sobre a confusão e a pluralidade das imagens pré-fabricadas que o gato de Cortázar mexe sua cabecinha como olhando onde parece haver o vazio.

Interessante conseguir juntar formas diferentes de pronunciar a mesma dificuldade: a narração como o perdurar de um presente provável que se desenrola criando uma consistência temporal que delega uma noção de esperança, de conservação por meio da generalidade. Ela demonstra contradições, espaços indefinidos, todo o bem e todo o mal, possibilitando ao outro reconhecer-se sem definições maiores do que a de uma sabedoria

do cotidiano. Por isso não consigo imaginar que a resposta para Calvino seja pessimista, seria, como avisa Barthes, o próprio genocídio da espécie presa em um presente ilusório: o presente dos acontecimentos mortos, sem reconstrução, sem uma narrativa coerente, outra, estranha, exótica.

Por mais que o banal tome conta do passatempo humano, de nossa história, eles estão jogados como fragmentos e materiais memoráveis para um porvir digno quando contemplados de perto. Para isso, para a continuação dessa união entre imagem e a folha branca, e da folha branca para as imagens libertadoras que tal universalidade improvável venha a produzir, devemos pensar nos autores e nas obras como sempre possíveis num mundo de imagens pré-fabricadas.

Vamos abandonar um pouco esses teóricos que também eles perduraram sobre um acontecimento - o criativo - e deixar também um pouco de lado, só um pouco, aqueles outros que tudo explicaram com duas ou três frases, os poetas. Por que não dizer abandonar os teóricos/autores, que se permitiram um mesclar de gêneros, e vamos unir a teoria, a biografia e a poesia para ver que tudo se pertence e passar para Eles, tão sucintos, e entendê-los melhor ao defrontarem-se com a pergunta: por que escrevo? Já modificado, pelo desenvolvimento desse ensaio, há indagações profundas do por que devo escrever?

Ariano Suassuna, defrontado com essa pergunta do por que escreve, respondeu ser a literatura o caminho que encontrou para “enfrentar essa bela tarefa de viver” (BRITO, 2007, p.50). Barthes abordou, já na questão trágica, que aqui podemos substituir por tarefa, compromisso, um trabalho belo. Essa beleza está no fato de conseguir perdurar no tempo, ao resgatá-lo, capturá-lo. Para Suassuna não existe diferença entre literatura e a vida. Nessa lógica, parece existir uma sensação de que “só podemos conseguir ter um real atrito com isso que vemos passar como vida, ao contá-la.” Por isso não existir diferença. Elas se pertencem.

Antônio Torres diz "ser como um serviço, uma coisa socialmente útil" (BRITO, 2007, p.48). O que seria essa utilidade, senão uma noção nova para utilidade, que pode ser considerada a mais inútil nos nossos dias: fazer surgirem universalidades de um mundo fragmentado. Haveria maior serviço do que este?

Afonso Romano Sant'anna tem "uma resposta metafísica, da perplexidade diante do mistério ao defrontar-se com certas cenas e emoções inexplicáveis e que a escrita aparece como uma resposta possível" (BRITO, 2007, p.30). Novamente o *poderia ter sido*, e a ordenação. Mas afirma também que é apenas o resultado de um trabalho profissional o seu objetivo. Já vimos que essa escolha do autor é mais que uma profissão, pois se desvela como uma missão de tão perto que fica com a vida em si.

Para Adolfo Bioy Casares "é algo inconsciente como os sonhos" (BRITO, 2007, p.29). Como alerta Calvino sobre o processo do surgimento da fantasia, isso é algo extraindividual. Casares menciona depois do trabalho da inteligência e da consciência sobre essas imagens. A dialética de Calvino, entre a imagem antropomorfa e a lógica ordenada dessas imagens no papel, recria, com mais palavras, a declaração do autor argentino sobre o processo de criação. Casares comenta que anota quase tudo que lhe interessa, até mesmo uma frase engraçada de um garçom ele escreve. Os contingentes, as singularidades que irão fazer parte de um universalizar, possibilitando compreensão ao outro: do pequeno bilhete para uma história com início, meio e fim e o tempo sem a ranhura do presente que se esvai.

Clarice Lispector diz que escolheu essa vocação por ser ela "feita do aprendizado da própria vida" (BRITO, 2007, p.67). Aprendizado aqui substitui a questão do tempo e da organização de fragmentos. A vida contribui com suas contingências, sua existencialidade, seus fatos. Para ela essa vida vive em nós e ao redor de nós. Nessa comunidade de uma filiação anônima, total, multifacetada, surge um mundo todo dela, especial, e tão próximo, mas impensável até então, e agora nosso.

Fernando Pessoa é bem sucinto: “escreve para salvar a alma” (BRITO, 2007, p.84). Santo Agostinho já dizia que o presente, o tempo, está na alma. Talvez, apenas uma suposição, esse salvar retorna a questão do tempo, na introspecção para dentro dessa meditação, desse recuo, que consigo salvar alma: “*animula, vagula, blandula*”. Fixar uma possibilidade, reorganizar um caos dessa alma pequena, efêmera, amável, cheia de tantas pequenas e efêmeras histórias sobrepondo-se em direção ao fim.

Ferreira Gullar diz que escrever “o faz sentir a vida mais intensamente, dando-lhe a sensação de aprender novos aspectos da existência” (BRITO, 2007, p.88). Ele tenta no poema fixar suas experiências fugazes, oferecendo isso à participação de outras pessoas que dela precisam para sobreviver. A dialética do autor-leitor, o chamado do efêmero em que se salva o singular em uma coerência compreensível de um mundo possível.

João Ubaldo Ribeiro afirma que “escreve para não deixar a vida passar em brancas nuvens, seguindo um ditado português” (BRITO, 2007, p.117). Novamente alusão ao tempo, e o que existiria de mais efêmero que brancas nuvens, constantes e de formas variáveis muito similares.

Julio Cortázar diz “ter nascido para aceitar as coisas tal como lhe são oferecidas” (BRITO, 2007, p.135). Ele parece escutar o apelo de Rilke desenvolvendo com uma atenção artística a possibilidade do olvido, do esquecido.

Ítalo Calvino, para fecharmos nosso ciclo de uma possível explicação do por que se escreve, ou por que se deve escrever, entre tantas outras, diz que “se escreve para dar ao mundo não inscrito (a vida) uma oportunidade de expressar-se por nós” (BRITO, 2007, p.110). Ser ou não ser, eis a questão. Se ser e tempo têm uma relação próxima, quase de um mesmo material, e ser parece desabrochar pelo tempo e, sendo esse último percebível e palpável por meio do narrado: as palavras, por mais banalizadas que forem, estarão prontas para recontar a tragédia de existir, seja qual for ou sua obscuridade ou sua luz, pois ela penetra no improvável.

Sempre haverá aquele habitante do interstício, se existir ainda a vontade essa elementar de reorganizar o tempo na sua pluralidade e reconhecível em suas falhas e suas contradições. Devemos seguir Keats, ao dizer que a alada fantasia vague sempre, nunca acharemos o prazer em casa. “A fantasia com poderes plenos, envia-a, tem vassallos dedicados” (KEATS, 1987, p.27).

Uma bela metáfora sobre a arte e o tempo foi deixada por Kafka para um adolescente durante um bate-papo em tempos difíceis, narrado por esse jovem num diário. Essas palavras poderiam estar perdidas se não tivessem sido escritas, elevadas como em uma homenagem no livro. Kafka narra que a arte “é como a prece, a mão estendida na escuridão, que quer apanhar uma parte de graça para se transmutar na mão que dá”. Orar é atirar-se nesse arco de luz transfigurante que vai do que passa ao que advém; é fundir-se nele a fim de alojar sua infinita claridade no frágil bercinho da existência individual” (JANOUC, 2008, p.53). Por isso, a tal soberba de achar-se pleno e completo na ruptura com as distâncias, alcançando a imitação perfeita da imagem do mundo todo reproduzida nada mais é, ao que leva a crer, senão a possibilidade do surgimento do errante; a possibilidade de mirar o semelhante no que aparenta ser o igual.

FROM CALVINO TO BARTHES: A NARRATIVE RESPONSE TO THE COMPLEXITY OF MULTIPLE HAPPENING

Abstract: This paper aims to find an answer to the question of Italo Calvino: will literature be possible in the year 2000, subject to rising of prefabricated images? Using some Roland Barthes's essays, I try to identify a path of negative thinking to find an optimistic answer to a fundamental question about the alleged weakening of the images in technology and media. Using the writer's concept as a interstices man, I make an effort to discover in the contemporary daily life a gap, a break that only narrative can counteract as salvation from trivialization.

Keywords: Calvino. Barthes. Creative process. Trivialization.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. SP: Record. 40. ed. 1993.
- BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1. ed. Volume I. 2005.
- BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1. ed. Volume II. 2005
- BRITO, José Domingos. *Por que Escrevo?* SP: Editora Novera. 3. ed. Volume I. 2008.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. SP: Companhia das letras. 3. ed. 2009.
- CELAN, Paul. *Poemas*. RJ: Edições Tempo Brasileiro. 1. ed. 1977.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. SP; Editora perspectiva. 2. ed. 2008
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. RJ: Editora Vozes. 2. ed. 2002.
- JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. SP: Editora Novo Século. 1. ed. 2008.
- KEATS, John. *Poemas*. SP: Art editora. 2. ed. 1987
- O'CONNOR, Flannery. *The Regional Writer*. The Library of America. 1988.
- RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa I*. SP: Martins Fontes. 1. ed. Volume I. 2010.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. RS: Editora Globo. 3. ed. 1984.
- RORTY, Richard. *Ensaio sobre Heidegger e Outros (Heidegger, Kundera & Dickens)* Lisboa: Instituto Piaget. 1. ed. 2008.
- VILLA-MATAS, Henrique. <http://www.youtube.com/watch?v=H-2gmolWCkw>