

LEU O LIVRO DO CHICO?: NOVELA URBANA, LITORAL DA ESCRITA E PERFORMANCE FICCIONAL

Ilza Matias de Sousa¹

ODISSEIA

RESUMO: Este trabalho instaura um regime de leitura que configura a complexidade dos espaços discursivos e a emergência de subjetividades na multiplicidade de vozes narrativas, na obra *Leu o livro do Chico?*. É uma experiência de uma performance ficcional, reflexão estética e criação poética que suscita a imagem de um litoral da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço, discurso, escritura, performance

ABSTRACT: This work establishes a new reading regime that configures the complexity of discursive spaces and the emergence of subjectivities in the multiplicity of narrative voices in the book *Leu o livro do Chico?* The image of a littoral writing is enabled by the experience of a fictional performance, aesthetic reflection and poetic creation.

KEYWORDS: Space, discourse, writing, performance

A novela de Márcio Moraes Valença é, sobretudo, um exercício poético de solidão urbana. Um clamor silencioso e agudo, quanto um grito lancinante, no corpo da cidade. Uma novela urbana contemporânea em que subjetividades românticas e/ou modernas apontam para seu declínio e as pós-modernas se reservam encenar as múltiplas forças agônicas.

Trata-se aqui de uma experiência de solidão ligada a uma percepção de tempo e espaço, que afeta não só as práticas individuais e os processos sociais, em culturas de contexto global, mas também o campo de idéias. Dessa experiência fala-nos Marc Augé em *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. A experiência do não-lugar é indissociável de uma cartografia feita de demarcações de afetos e perceptos. Assim ele considera:

A frequência dos não-lugares, hoje, é a oportunidade de uma experiência sem verdadeiro precedente histórico de individualidade solitária e de mediação não-humana (basta um cartaz ou uma tela) entre o indivíduo e o poder público. (1994, p. 108)

E prossegue:

¹ Doutora em Letras (Literatura comparada) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-doutora (Teoria da Literatura) no Programa de Pós-Graduação em Letras, da PUC MINAS. Professora Associado I, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Baseando-se nisso, todas as atitudes individuais são concebíveis: a fuga (para casa, para longe), o medo (de si, dos outros), mas também a intensidade da experiência (o desempenho) ou a revolta (contra os valores estabelecidos). (AUGÉ, 1994, p.110)

Diríamos que a novela urbana intitulada *Leu o livro do Chico?* (2004) encerra tal debate, encontrando na possível etnologia da solidão augeana e na perspectiva dos não-lugares a inscrição de sua contemporaneidade, fazendo do ato de escrever uma atuação performática. Isto é, uma letra, uma escrita, que produzem revoltas nas suas próprias margens. Questionamentos que inevitavelmente associamos à configuração do fazer performático. Para os estudiosos de *O corpo em performance*, vertente igualmente contemporânea, à formação do pensamento teórico interessa as “práxis alternativas de conhecimento”. Colocam os autores:

Procuramos as contaminações, as experiências diversas, os saberes em trânsito, os deslocamentos e os múltiplos olhares que provocam o questionamento do arquivo, procurando resgatar as forças que resistem às infinitas formas de encarcerar a liberdade, a resistência e a voz. (HILDEBRANDO ET AL., 2003, p. 15)

Da novela urbana do século XIX para cá, voltada para o submundo, à celebração das orgias, crimes e mistérios, em cidades européias, com suas vielas, becos escuros, esquinas assustadoras, cemitérios, teratologias, recônditos humanos, perseguidores e perseguidos, num ar sombrio, estranho e sobrenatural, chega-se às edições modernas e às pós-modernas. Nestas últimas, em especial, tudo se encontra na superfície, os crimes são escancarados, o voyeurismo às claras e não há maquiagem para a morte. As ações ritualizadas, as orgias e crimes institucionalizados.

Entretanto, não estamos longe da ambiência da metrópole distópica. Esta, invasora e/ou invadida, pode se voltar contra o próprio homem. Hostil e inóspita. A cidade é um elemento do triunfo distópico, afirma Adriana Amaral (2004).

Tal elemento é reiterado na ficção científica e nas narrativas urbanas americanas e latino-americanas contemporâneas e se mostra em eventos que indicam a ruptura com a infância, a perda da inocência, da alegria e do sonho. A cidade transforma-se num novo gênero de objeto rebelado, animado por hostilidades que ela mesma cria (THOMAS, 1988).

Na narrativa valenciana, entre prédios, condomínios de aparência luxuosa, bares, barracas e todo um bulício e emaranhado urbano, o “submundo” está nessa mesma localização horizontal, convivendo ali na dispersão, minando os mitos de identidade social e/ou cultural. O narrador descreve (Ib., pp.21-22):

O local é um tanto barulhento. Esquina. Ônibus passam em disparada. Quando freiam, gemem. Ou melhor: uivam. Há um buraco enorme na pista. Ao evitar o buraco, os automóveis se lançam contra os da outra faixa. Os acidentes se sucedem (...). Os moradores do local enchem o buraco com pneus velhos e galhos de árvore. À noite não dá para ver direito. O poste de luz do local tem dia que acende tem dia que não. Talvez por isso a esquina fique cheia de meninas de programa. São todas novas e bonitas. O buraco é conhecido. Já o chamam de ‘buraco das meninas’.

As contaminações e experiências diversas impedem ao observador social preencher lacunas e completar sentidos. Longe se está da urbanidade por excelência. O recinto da cidade se mistura com

amontado de construções, shoppings, terreno baldio, lixo, resorts. A menina de programa não tem mais uma origem. É um civil entre outros nos aglomerados de civis sem triunfos, cidadãos sem morada, assaltados por rajadas de ódio.

O antigo mundo referencial do urbano desapareceu: polidez, cortesia, delicadeza, atenção, elegância, espirituosidade, graça. Curiosamente uma das acepções do latim para urbano é impudente, desavergonhado, indiscreto (TORRINHA, 1945). Representações que aparecem em suas articulações ambíguas. Em meio a produções culturais reduzidas à marca da globalização, permanecem em circulação fatores associados às práticas sociais dos finais do século XIX e do XX: essencialismos culturais, nacionais, raciais e étnicos. Reinvestidos, deslocados, em novas utilizações neocoloniais.

A novela valenciana ressalta os antagonismos e contradições auto-evidentes, que se disseminam na desordem do urbano, contaminando as formas de existência, a construção de identidades, as idéias culturais, a estética da cidade.

É dentro da modernidade que a cidade aparece como elemento definidor e central da existência humana. Tomando o referencial das questões geográficas e a estética *noir*, a novela urbana transita para a desconstrução da leitura mítico-religiosa da cidade acolhedora, evocada como signo da feminilidade, do sagrado, da santa, mãe e esposa. As tendências para o gigantismo vertical urbano trazem consigo imagens de cidades tentaculares e aterrorizantes, sendo elas mesmas a esboroar as fronteiras da realidade.

Na narrativa valenciana encontramos-nos nos domínios da hibridização e pura travessia. Não se subjugam mais a um “lugar” de civilização, dado que os mecanismos civilizatórios, que efetivariam a regulação do sujeito e a normatização do comportamento, estão em déficit. Desenvolvem-se novas estratégias sempre marcadas pelo desconhecimento e pela banalidade.

Dos detritos da história, como falaria Benjamin (1997, p. 75) surge a perspectiva da reconstrução ou a construção do novo. O sujeito não é mais rei no seu “castelo” e deve se haver com os despojos para um novo aprendizado e sucessivos deslocamentos.

O personagem, em torno de quem se tece a ficção, em terceira pessoa, tem rasgos de lembrança da civilidade: “Gente civilizada deve conter seus ímpetos mais contundentes” (VALENÇA, 2004, p. 10). Contudo, o que acontece quando tais ímpetos irrompem a despeito da norma, a despeito da lei? E se preparam tempos difíceis? Cai sobre sua cabeça tempestades de possíveis.

Os autores de “Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis” (KIRST ET AL, 2003, p. 91) põe-nos em contato com o que suscita o pensamento cartógrafo: o tumulto de sentimentos, a mudança “atmosférica”, o que está sujeito a tempestades. Dizem eles: “Cartografar remonta a uma tempestade... Tempestade de escolher rotas a serem criadas, constituir uma geografia de endereços, de registros de navegação, buscar passagens...”

É hora, para nosso personagem, que trabalha numa companhia de aviação, no espaço aéreo, de passar para outra cartografia, para a do espaço enquanto sistema de referência, o “lócus”, o berço, a residência, os signos familiares que determinam o voltar para a casa, o lar, a cidade. Sentia-se “perdido dentro de si” (VALENÇA, 2004, p. 11).

E precisava criar novas rotas: “Desembaralhar alguns pensamentos” (Ib.). Trilhar na “aldeia” (global?) os próximos passos a serem dados entre longas esperas e tráfegos confusos e intensos. O cenário: o aeroporto, a ante-sala do político, as ruas, ônibus, táxis, a casa, o trabalho, a escola, o supermercado, o posto de gasolina.

Mapa traçado pela rotina desgastante, a qual encobre as “nuvens” se formando no turbilhão da mente desse homem. Como o posto de gasolina – sempre na iminência... da explosão. Numa espécie de discussão com um invisível outro, ele assim se manifesta (Ib., p. 26):

...insatisfação profissional e doméstica faz com que você se sinta um peixe fora d'água. Se está em casa, quer estar no trabalho. Se está no trabalho, quer estar em casa. Será que há um lugar para você nesse mundo? Fica um nó na garganta. Uma vontade de explodir. Taquicardia. Ódio de tudo. A essa altura da vida (40 anos) você descobre que está inteiramente só.

E a praia. A praia, “lugar democrático”, na teoria (Ib., p.21)...: um desvio, nessa fábula impressa em negativo. Na busca de pontos de passagem para mapear novos territórios e espaços, a orla marítima vai inscrever-se noutra pauta, cujas linhas habitam poeticamente o corpo, essa terra onde se juntam e disjuntam linguagens e reais.

Movimenta o sujeito o turbilhão que o toma, ele próprio, diríamos nós, utilizando ainda as reflexões da cartografia das tempestades, um sujeito que é um turbilhão de forças a interrogar a ilusão especular do cotidiano, a se ver lançado por terra, jazendo debaixo dos céus onde se preparam as mudanças.

Sai da vertigem do ar, da altura, da “distância a percorrer” no espaço aéreo, para o movimento vertiginoso da queda das alturas, num lar que se desfaz. Num emprego sem promessa de ascensão. No ar, seria um homem sem testemunhos. No solo, a família, os amigos são testemunhos que ele deixa atrás de si. Restabelecem seus rastros.

A praia abrir-se-á como o seu litoral de escrita. É também um espaço de iminência, pronto para receber o escrito e ao mesmo tempo apagá-lo. Escritura do efêmero, da volubilidade das areias, lisonjeiras ao vento e ao contato com as águas. Uma escrita que excede o som fonético para se dar como um granulamento de sons e vozes humanos e maquínicos. Ali, a voz do escritor confunde-se com as vozes que vêm dos rádios, da evocação das geografias e mapeamentos românticos dos exílios (Ib., p.57):

Praia. Ondas, água. Água morna sobre o corpo queimado do sol. Bem nas ondinhas brancas. À noite, a lua é crescente. O céu estrelado. A lua reflete-se no mar. Nuvens que passam devagar e somem. Outras se aproximam. A música toca ao longe. De alguém que deixou o toca-fitas do carro ligado. Músicas do Chico.

‘No colo da bem-vinda companheira
No corpo do bendito violão
Eu faço samba e amor a noite inteira
Não tenho a quem prestar satisfação’.

Uma instrumentação musical, um outro andamento, sugeridos pela canção de Chico Buarque remete-nos à composição polifônica a concorrer com a emissão de sons e vozes e um outro ritmo de respiração. Um corpo de intérprete/ouvinte com notas leves e doces, numa execução espaçada, entre a letra e o silêncio.

No meio do caos da cidade, a canção de Chico é a pausa, traçando no espaço a figura musical do pathos. No final do livro, outra citação do compositor age sobre a narrativa como uma espécie de circunavegação sem regras, num posicionamento que escapa da economia dos discursos e demanda um sujeito que não é posto a preço, no processo das trocas:

No rádio do carro, toca a música do Chico

“Eu faço samba e amor até mais tarde
E tenho muito mais o que fazer
Escuto a correria da cidade, que alarde
Será que é tão difícil amanhecer?”

No táxi, no caminho para casa, o homem valenciano parece compreender que há algo a ser tomado dessa composição: uma aprendizagem que lhe foi custosa e em que foi necessário empenhar a própria “pele”. Algo que está em disjunção com referência ao trabalho e à produção na economia dos afetos, da família, etc.: alienação e separação.

É uma citação que se transforma em saber e põe um não-saber: um sujeito buarquiano que se precipita sob o traço do desejo e desconhece leis. O que traz um efeito de linguagem sobre o sujeito valenciano: este pode instaurar a dimensão da perda, em face ao gozo interminável daquele primeiro, citado. E a partir disso, dessa escuta com acentos melancólicos, coloca-se sob a ordem da escrita, para traçar os possíveis e alojar nela, citando, o impossível que o poeta/compositor escreveu na sua canção.

É no litoral aberto que se dá a constituição da cartografia dos possíveis. De um jogo dos possíveis. Uma margem para outros cantos. Uma costa para o “continente” subjetivo. Outras musicalidades, entonações, timbres. Diante da “catástrofe” iminente, os pontos descontínuos se oferecem timidamente como esboços de um refúgio da banalidade e do vazio (Ib., p.15):

Planos para o futuro. Muitos planos! Para ao menos um dar certo. Morar um tempo no estrangeiro. Ler mais. Ler o livro do Jô. Ganhar dinheiro. Viajar. Viajar muito. Casa na praia. Tempo. Sonhos. Tudo muito distante. Sorte grande não dá em fundo de quintal. Difícil saber o que fazer agora para colher os frutos no futuro. Que o futuro não seja tão longe. Para não gastar toda a existência em busca do objetivo como tantos outros. E quando finalmente se consegue o que se quer, já se está muito velho para aproveitar. Restará pouco tempo ou já se terá mudado de planos. Melhor não pensar muito alto, para não se decepcionar. Desejar coisas pequenas, fáceis de se obter uma a uma, de maneira que, no final, todas juntas formem um conjunto.

Outros relevos, outros sulcos anunciarão novas linhas de vida, considerando o que Rolnik (2006, p.51) apresenta sobre esses traçados existenciais: “linha finita, visível e consciente da organização dos territórios”. Rolnik diz ainda: “Os sujeitos (com sua classe, sua idade, sua profissão, sua raça, sua identidade..., assim como os objetos são recortados do plano de organização desenhado por esta linha: seqüência de uma biografia, constituição de uma memória.” (p. 52)

Mas, o que fazer quando esses componentes de subjetivação estão rasurados, decompostos os territórios, através dos quais os corpos se movem gerando afetos (p. 52), que lhe escapam, propiciando a perda de sentido, obrigando o sujeito a estar sempre a caminho?

Salienta Augé (1999, p. 162): “É realmente de uma crise de sentido que ouvimos falar com frequência hoje em dia, tanto no domínio individual (o casal, a família), como no domínio coletivo institucional (a sociedade, o Estado).”

Essa questão envolve na ficção valenciana a vertente da separação, na linha territorial do casal, da família. A maneira de tratá-la é a própria fabricação dessa ficção, que inscreve o discurso do

outro, a cidade, a mulher, as meninas de programa, as citações de Chico, as referências à *Rhapsody in blue*, com tonalidades de devaneios.

Entrar em contato com a cidade faz-se necessário, já que nela se geram as tensões e as relações agônicas instituidoras do simbólico. A cidade, na narrativa valenciana, aparece como espaço de constrangimentos, contratos, decisões do destino dos cidadãos, de uma escritura estratificada com suas fronteiras e encruzilhadas. Desce sobre ela sombras de esquecimento, desmedida, formas vazias, obscuras e insensatas.

A cidade, assim, se transforma num território de despejos: dejetos de frases prontas, preconceitos, clichês, piadas racistas, mercados de gozos e saberes, um “território-depósito” (Ib., p.20): “Lixo na calçada; mato nos terrenos baldios. Bueiros entupidos. Baratas. Ratos! A cidade cresce desordenadamente”. O tempo arroja-se. E o presente é um ponto vacilante.

Falácias, falsificações e tagarelice políticas, manipulações de informação, para os cidadãos engolirem os “sapos”. Montes de besteiras, demagogias e presidente bobalhão, que sem piedade se impõem no discurso da cidade. Esse plano é tomado pela linha da simulação, no sentido que lhe dá Rolnik (Op. cit., p.50):

A segunda linha, a da simulação, faz um vaivém, um duplo traçado inconsciente e ilimitado. Um primeiro, que vai da invisível e inconsciente produção de afetos, para a visível composição de territórios. Percurso do movimento de territorialização. E um outro traçado, inverso, ele vem do consciente, dos territórios, para o invisível, inconsciente, dos afetos escapando. Percurso do movimento de desterritorialização.

Como afirma Rolnik (Ib., p. 51), “há sempre uma angústia pairando no ar”. Uma tensão e uma intensidade, que, em Valença, são perfurações na língua, essa máquina de afetos, marcadas por expressões páticas: impetuoso, irritante, insuportável, contundente, angústia de ver, turbulenta, tortuoso, paranóia, absurdo, horror, indisciplinado, impaciência, desordem, caos, idiotas, metidos, arrogantes, irrita, inconsistente. Insatisfação, ódio, aviltantes, perigoso, agonia, ruim, exaltados, emotivo, raiva, matar o pai, aflição, humilhante, paixão, revoltar, culpar, desaforos, tranqüilidade, desânimo, ciúmes, estupefato, saco (!), queixas, ousado, ardente, ansiedade, euforia, magoado, feliz, felicidade, infelicidade, amor, confiança, confusão, loucura, catástrofe, esperança: acelerando ou desacelerando o fluxo. Enfim, um campo psicossomático, o qual se espalha ao longo da narrativa, com cargas afetivas contagiosas, reclamando novas demarcações sintomatológicas (GUATARRI, 1992) entre o espaço e o corpo.

O discurso do personagem ganha certo paroxismo, um clamor social. A cena política exhibe as fraturas do poder. Nela se interpretam os males presentes na sociedade e o escamoteamento da república e da democracia, o qual identifica a falência de sua própria fábula de igualitarismo. O homem da novela fala quase aforismático (Ib., p.15): “O caminho tortuoso entre a idéia e a ação define o caráter de cada um”.

A cidade produz, desse modo, a face da anti-fábula. O homem da estória de Valença parece possuído por esse saber. De forma bastante singular, a ele se oferece a travessia de uma paisagem turva para outra que rasga o muro horizontal da cidade ameaçadora, pondo em ação o fluxo e refluxo das águas, a superfície e o fundo do mar, se projetando no litoral da escrita. Aí, não se urde uma narrativa ulisseana.

Ulisses seria a quintessência da representação de uma “proto-história da subjetividade” (ADORNO e HORKEIMER, 1985, p. 51). Oferece o modelo para a eficiência da família, a capacidade

psicológica da identidade unitária, virtudes heróicas e viris. A viagem – metafórica – seria, segundo Paulo Ghiraldelli Jr. (1996, p.111), “o percurso no qual a subjetividade se organiza enquanto unidade (...) e o pensamento mítico, em um trajeto perigoso no qual a imediatidade objetiva posta ao ego em formação seria a satisfação dos impulsos de autoconservação”.

Ademais, a provável perda de Ulisses, de acordo com a leitura que esse autor faz do pensamento esclarecido dos frankfurtianos, se daria como uma “estratégia: se perder a fim de se ganhar” (Ib.). Uma matriz, para eles, do capitalismo e suas divisões de trabalho.

Ulisses forneceria a “concepção de uma unidade subjetiva-racional nascente” (Ib.). O herói grego, nas contemporâneas modalidades de subjetivação, com a razão por ele representada, constitui um mundo encerrado, senão profundamente rasurado, pulverizado. Jogando sobre sua desapareição, surgem outros paradigmas que se fundam na perda da individualidade e da transformação da subjetividade unitária numa multiplicidade de subjetividades. O trajeto do personagem valenciano é realmente perigoso, mas a força de sua história é a força mesma do “mise en abyme”, o não se colocar sob a soberania dos modelos, porque nesse fundo referencial, o solo nunca existiu.

A narrativa de *Leu o livro de Chico?* não consiste em fios odisséicos. E alcançar a praia desse mar pode significar soçobrar sob a fulguração do mito solar. É uma narrativa da pós-modernidade, nesse sentido, em que as debilidades da “grande razão” incidem sobre a disciplinarização da cidade, dos corpos, dos saberes. A navegação é outra. Virtual. Espacial. E o relato, micro-relato.

As reterritorializações conservadoras das subjetividades, quais as ulisseanas, não sustentam suas amarrações, já que tudo está atravessado, como o poderia formular Guattari (Op. cit., 1992, p.13), por pontos “de interrogação angustiante”. Tudo e todos estão se perdendo nas flutuações da existência (e de mercado!). À lembrança de uma felicidade originária sucede a sua dissolução, sob a vigência do mais hostil.

O personagem da novela se permite toques de abandono ao prazer no âmbito do seu litoral da escrita, num processo que incorre no indício de uma liberdade possível no corpo da língua. Processo parecido com o que escreve Maria Gabriela Lhansol, poeta e ensaísta portuguesa (s/d) e que tomamos para compreender o horizonte que se abre nesse litoral: “confronto/adequação dos afetos e da língua, sobre o solo de um lugar, que é sempre um corpo e uma paisagem falando-se”.

O litoral da escrita reinvestirá na apresentação sensível das imagens e na poeticidade do discurso, na mudança de matéria e forma, em relação às formas utilitárias do cidadão. Nesse caso, a narrativa valenciana se imbrica numa política do sensível, de que fala Jacques Rancière, filósofo francês contemporâneo, voltado para as relações entre o ato de escrever, democracia e educação. Reflete esse pensador (1995, p.07):

...antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação. Não é porque a escrita é o instrumento do poder ou a via real do saber, em primeiro lugar, que ela é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição.

O espaço dessa ocupação é, em Valença, o seu litoral de escrita. A praia, o espaço físico e metaforizado da constituição estética e, simultaneamente, parte viva dele. Um leito incomensurável, mas não só de delícias (não Pasárgada, nem uma ilha utópica), pelas douradas pelo sol, já que inclui a visão de tormentas. Tempestades podem se formar avivadas pelo sopro oceânico. Trazem consigo o

naufrágio, ou o aceno de chegadas a portos inesperados. E o flutuante pode ser recolhido ou caminhar horas ao longo da praia. Exposto às mudanças de limites e de línguas, deve descarregar o excesso de carga simbólica. Ao contrário de Ulisses que vai desembarcar não só a sua carga simbólica, mas também a sua metafísica.

O sujeito valenciano observa a transformação e o devir das paisagens para pensar melhor a cena. Há um limiar inquietante e desenraizante a se divisar. Uma “litureterra” seria a margem/imagem do sensível das sensações que se apoderam do nosso personagem. Uma produção de imagens e a apreensão destas na turbulência do pensamento. Mas não são simples coisas mentais. Associa-se a uma visibilidade. Por meio dessa ima(r)gem (TIMM, 2003) se entrevê o espaço aberto no corpo e que o incorpora.

Esse conceito, como formularia Jacques Lacan (1986), comondo por justaposição os radicais latinos: *litus*, *litura* (litoral) e terra e transpondo-os para a língua francesa, permite-nos compreender as geografias do pensamento e que são subjetivadas a partir das junções do desejo e afetos do pensar, ali onde não há mais pai.

Situado nesse litoral, o sujeito valenciano não se embala no murmúrio encantatório das ondas, pois o mar está habitado de mortes presentidas a cortar a sua superfície e do poder inquietante de suscitar outras mortes por vir, desfazendo o familiar e o aconchegante. Mesmo assim, será nessa paisagem, na textura da praia, lavada pelas marés, que ele, o homem - que se ocupa dessa visibilidade - tenta lavrar sua escrita. Fragmentos de narrativas e o encontro inesperado de outras vozes. O discurso outro é solicitado, arrancado de outro solo (Ib., p.47). O solo da leitura:

O barco se lança contra os arrecifes. À deriva. Tenta controlá-lo, sem sucesso. A vela já se foi; o mastro caído. Quilha quebrada. Para que leme? Não há rumo. Nem norte nem estrelas no céu. Muita chuva. Tempestade. Trovões e relâmpagos. O barco toca os arrecifes ligeiramente encobertos pela maré. O vento e as ondas. Mas o barco não vira. Só bate. A quilha quebrada arrasta-se sobre os arrecifes. Há uma ponta de pedra que perfura a água revolta, onde pousam tranqüilas gaivotas. Lá onde as ondas quebram mais forte. Espirram para o alto. O barco vai em sua direção. Roça-lhe sem fazer ruído. Não quebra; não vira; não afunda. Apenas segue até a próxima ponta. Há mais gaivotas alheias ao acontecimento. O barco segue. Não há como controlá-lo. Aflição que arde o peito...

O solo da leitura é movente, errática: transmissão de vozes, transcrição, cessão ao outro, transpasse de corpúsculos dançantes, interpostos entre os espelhos e a cidade. O trabalho de citação envia aos fluxos e refluxos, à presença minúscula do homem, na incomensurabilidade da *physis*, e aos passeios sem pegadas no litoral da escrita, o qual é aberto para a experiência de uma ficção alusiva. A começar pela frase interrogativa “Leu o livro do Chico?”.

Operação de transliteração, inscrevendo na capa uma espécie de subconversa retirada do corpo textual e sobreposta no deserto de águas, como bem apreendeu a magnífica foto de João Khel. Uma “subconversa na conversa”, ou uma micropolítica da conversa (DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p.69). Uma fala feminina, ocupando o frontispício do livro, mas que também poderia ser de uma multidão de outros, de que só nos apropriamos no processo da leitura. Uma partilha do sensível se configura.

O homem do litoral aperfeiçoa seus instrumentos de navegação gráfica. Atravessa as ruas da cidade, para redesenhar seu mapa, buscando dar forma aos restos, dar um tempo para olhar para as

coisas que se afastam até perder-se de vista, como a visão que a própria orla provoca. Ele como que se dota de uma razão plástica.

Faz-se, então, no sujeito turbilhonado, na instância da realidade cotidiana, crivada de rupturas, laços esgarçados, um não-lugar do pensamento: “Estranho emaranhado de sonhos, suspeitas, fatos, desejos. Verdades e mentiras”(Ib.). Há o embate, nesgas de racionalização: “Às vezes é preciso disciplinar o pensamento” (Ib., p.16).

A espacialidade é referida, desse modo, à “intensidade da experiência (desempenho) ou a revolta contra os valores estabelecidos”, como afirma Augé no contexto de sua discussão (Op. cit., p110) e a que nos referimos anteriormente.

Ainda, com Marc Augé, podemos sugerir que a quase ausência de nomeação, toponímico, antropônimos, no livro de Valença, deve-se à desconstrução simbólica do lugar e do caráter teológico da nomeação: “É no anonimato do não-lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos” (Ib.). Nisso reside a inessencialidade do nome. Esse processo pronuncia o abalo do poder imediatista de evocação do nome; enquanto aquele que nomeia, o homem, não se mostra mais o senhor da natureza e das coisas, enfraquecendo a força de sua nomeação.

Os raros nomes próprios citados (Chico, Gershwin, Jô), antes de se constituírem nomes autorais, são citações culturais, com traços de pertinência social. Marcas, grifos, sublinhados na sua implicação com os elementos da situação familiar, sexual, conflitiva (GUATTARI, op. cit., p.29), os quais, de certa maneira, constituem micro-relatos relacionados às vidas em jogo na narrativa e que se incorporam aos seus universos de referências. Vejamos o que dizem Deleuze e Guattari sobre o nome próprio (Ib.): “O nome próprio só vem a ser um caso extremo do nome comum, compreendendo nele mesmo sua multiplicidade já domesticada e relacionando-a a um ser ou objeto posto como único.”

Essa unicidade, univocidade encontram-se em estado de perda, na narrativa valenciana, liberando o “quantum” de intensidade e multiplicidade. A palavra não intenta recuperar nenhuma unidade, visto que é mediante o verbal que as fendas, as fissuras, que já estavam nas coisas e do mesmo modo nas representações, se mostram. É no anonimato, ou no fora do nome (o nome do pai) que o personagem/sujeito da narrativa se move. Isso se dá desde o desconforto inicial (VALENÇA, 2004, p.80):

O atendente tem aquele ar impetuoso. Viaja para lá e para cá, servindo os passageiros. Acha o máximo. Mal olha para quem lhe entrega a passagem. Está irritado por estar no check in. Uma colega tomou o seu lugar no avião que acabou de partir. Acha que ela está tendo um caso com o comandante. Vai ter de voar no vôo da madrugada, para outra destinação. Já está há doze horas sem descanso. Nem sabe ainda quando poderá ter uma folga. Tinha planos de sair mais tarde. Encontrar os amigos. Encher a cara. Vai estar morto de cansaço. Desperdiçar a folga na cama de algum hotel, de um lugar qualquer.

Vê-se que é um homem de “destinações” provisórias e permutáveis. A iminência, pode-se dizer, é o seu modo de ser, o que forja sua experiência espaço-temporal – algo ainda por vir. Encontrar-se “em terra” o faz assemelhar-se a um marinheiro sem navio, a um homem do espaço sem veículo ou transporte aéreo, a um trapezista sem função no circo.

Um homem que se coloca a questão do endereço e da destinação. Da designação doméstica. E experimenta o limiar entre a hospitalidade e o inóspito no interior das relações do casal, numa

situação deteriorada. Insuportável, para ele, revestindo-se numa exigente desegoicização, mas reinvestindo na sua capacidade de amar.

O personagem está às voltas com passagens e bagagens. Preocupado com ocupação de lugares nos corredores dos aviões para os passageiros. Num roldão de verificações no computador, instalado nos balcões de embarque do aeroporto, até o próximo vôo. Embarques e desembarques. Envoltos num mundo de esperas, agendamentos, decepções.

Homem de viagens, privado de seu desejo de distância, é a sua relação com o espaço, na experiência do não-lugar, que o lança em percursos singulares. Ele terá de se haver com o que está próximo, no solo doméstico da cidade, com o que se anuncia como um fim a vir, uma dissensão a nascer. Com a desmontagem da fossilização das falas e papéis sociais. Um trabalho de luto a reinventar o amor, o lugar desocupado no casal. Um contato com a língua para percorrer os novos itinerários e o que está a vir, relacionando no litoral a água, a areia e a escrita.

Nesse processo de escrever, convoca outra voz, outra enunciação em que ele é narrado, posto numa terceirização de posições discursivas (3ª. pessoa), como a despistar que a obra é sua. Ao mesmo tempo, não se deixa capturar de vez nessa enunciação, escapando dos temas familiares, no salto incerto da reviravolta que fere a alma.

Ser narrado como sujeito anônimo traz para o discurso a possibilidade de enunciação que a cidade mesma engendra. Mas, ao intercalar palavra e voz, introduz uma energia diferencial, deslocando-se do lugar comum, da serialização, para espaços problemáticos, remetendo a um processo de singularização próprio.

Deparamo-nos com um tipo de singularidade de resistência, no sentido atribuído por Deleuze (1997, p. 150), como analisado por ele em Foucault: aquelas que resistem ao corpo enclausurado, ao isolamento e à incomunicabilidade. Não se limita a uma sublimação simulada. Revolve a sintaxe social, introduzindo a entropia, a inconsistência para elaborar sua reconfiguração existencial.

Nesse aspecto, tal singularidade reflete-se sobre a constituição do gênero literário. A novela de Valença se incluiria no regime das narrativas que se configuram como carcerárias, porque, afirma Nascimento (2003, p. 101), “narra o fim da experiência”. No entanto, diríamos, escapa do confinamento narrando a mais: a iminência, a estraneidade do inesperado, às indeterminações, intensidades e novos relevos.

Consideraríamos também que nessa novela urbana nos afastaríamos daquilo que Deleuze e Guattari (1996, p. 63) definiu como o característico do gênero: “Que se passou? Que pode ter acontecido?”, analisando três novelas: “Na gaiola”, de Henry James (1898), “The crack up”, de Fitzgerald (1936) e “História do abismo e da luneta”, de Pierrette (1976), a fim de observar nelas o envelamento de linhas. Dizem eles que “somos feitos de linhas” (ib., p.66).

Nesse sentido, conjugamos com esses pensadores as afirmações sobre a novela, que se colocam “em função de linhas vivas, linhas de carne, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, linhas que estão entre as linhas de escrita”, criando “intermezzos”, como na partitura musical. “Intermezzos” na tempestade que movimenta as linhas de vida.

Mais à frente, os pensadores estabelecem, tomando ainda a especificidade da novela, a matéria universal (ib., p. 66). Há de se interrogar sobre esse conceito de universal, pertencente aos mitos das pesquisas. De que é feita a matéria ficcional, quando as certezas, completudes vacilam?

A matéria valenciana nutre-se de um outro modo de fecundidade feita de resíduos de saber, deslocamentos de ênfases simbólicas – talvez, sim, isso comum a um tempo de pós-modernidade. O foco universal envolveria a crença da herança – o que herdamos do pai. E se há traços dele a restaurar. Uma narrativa em colapso.

Não se trata de dizer que essas especificidades faltariam exatamente na narrativa valenciana. Sim, de afirmar que a composição das linhas leva à interpelação dessas especificidades. Algo se sobrepõe: a escrita como máquina de novos e criativos lineamentos. Desencadeado o seu mecanismo, instauram-se exterioridades que são percorridas em suas matérias anônimas, vividas no presente. Traçadas nas linhas de escritura.

O sujeito que escreve o espaço: interrompido, como um peixe fora d'água. Distribuído entre distâncias e proximidades. Um fora e um dentro. A condição de sua circulação é a quebra mesma da prisão domiciliar, do trajeto sócio-profissional, (GUATTARI, op. cit., p.169), decompostos enquanto "territórios naturais", situando-se na instância da "lógica do caos". O próprio trabalho narrativo interpela a mediação do narrador e sua delimitação estrita num mítico território originário.

Esse vetor de subjetivação, nos termos guattarianos (Op. cit., p.38) e essa singularidade promovem o reengendramento da matéria caótica em que se encontram dispersas. A começar pelos territórios familiares e domésticos. Pode-se observar aí a quebra da triangulação eu-tu-ele, pai, mãe, filho, de que trata Guattari (1997, pp.54-55), o que repercute na disfunção da mimesis, pois os modelos a serem representados estão igualmente dessubstancializados. (VALENÇA, op. cit., pp.45-46):

A cozinheira desceu para encontrar as colegas do prédio como costuma fazer todas as sextas-feiras à noite; após o jantar. As crianças dormem. A mulher ouve Gershwin enquanto arruma seu guarda-roupa. Abre gavetas, caixinhas; rebusca pastas cheias de papéis antigos e fotos, reordenando-os cuidadosamente. Faz isso de tempos em tempos. Nada daquilo lhe serve mais. São lembranças da mãe que deixou de existir; do pai que há muito não vê; de irmãos e amigos com quem não mais convive. Coisas do passado não muito distante. Promete a si mesma que vai procurá-los. Repete em voz alta tentando se convencer. Esquece no dia seguinte, como lhe é característico. Ele desliga a TV. As notícias não são boas. Não liga. Vai estar vivo no dia seguinte. Já está acostumado. Recosta-se no sofá da sala. Paz! O silêncio... Bom, Gershwin não chega a quebrar o silêncio. Até contribui. Além do que, a mulher, ao contrário dele mantém o som baixinho. O ambiente da sala é sóbrio; às vezes, sombrio. Com as luzes apagadas, as luzes da cidade, dos automóveis, iluminam a sala. Em contínuo movimento; projetando-se sobre o teto e paredes. Cenário perfeito para um filme *noir*. Ele observa o movimento e os sons da cidade ao longe. Dos ônibus que uivam. Em compasso com Rhapsody in Blue. Às vezes fecha os olhos e projeta ele próprio as sombras, os sons.

Encontramo-nos nesse plano, na terceira linha, "linha finita, visível e consciente da organização de territórios (ROLNIK, op. cit., p.51). Constitui a linha "dura, sedentária". Mas, recordemo-nos, que, segundo a autora, tais linhas emaranham-se e esse emaranhado é que produz os movimentos de desenvoltura dos afetos e das subjetividades. Esses traçados sugerem um *script*, um roteiro cinematográfico. Um argumento com seqüências e cenas. Liberam-se novas linhas, para falar com as palavras de Rolnik. O espaço da escritura é atravessado por essas linhas de vida e de linhas de escrita.

O sujeito não quer representar para o outro, quer estabelecer uma partilha. Assim o faz o narrador valenciano, desencadeando a crise da subalternidade e as revoltas a essa condição nas margens do espaço em que atua. Essas revoltas são questionamentos dos liames, limites, fronteiras e

pertenças, indagando a própria escrita, a sua propriedade, à medida que esta manifesta as oscilações e incertezas.

A cena da escritura assim estabelecida dá lugar a um sujeito que se desapossa mais e mais de sua instância de sujeito para compartilhar com os sujeitos citados, indeterminando simultaneamente a identidade do narrador, dos personagens encenados e o lugar do autor na ficção. E é tal relação com o outro, seu encontro com a diferença, que a ficção urde o seu próprio espaçamento.

Para usar imagens providas de Antoine Compagnon (1996, p.56), nas linhas da escrita, enlaçadas com os corpúsculos citados, aparece um rasgão, através do qual o outro nos confronta e parece olhar e obrigar-nos a sustentar esse olhar ou baixar os olhos. Dessa maneira, o sensível compartilhado não se realiza sem provocação. Toca no limite do escrever, desorienta assinaturas.

Esse é o efeito do espaçamento: fios torcidos que criam outros fios, fazendo se encontrarem no mesmo espaço linhas, que se correspondem e inventam estratégias da letra. Uma cifra habitada por um ponto zero da imagem especular. O homem, ao ler uma carta da irmã, reflete sobre o estranho a quem se destinariam aquelas palavras, espantando-o, ao reconhecer que eram para ele.

Entre o estranhamento e o reconhecimento, abre-se um espaço perigoso de loucura. Uma intimidade que se volta para fora, tornando-se a voz feminina do parentesco uma voz intrusiva, com tons claricianos, a falar dos fantasmas, fazendo margem no corpo da escrita, no qual o sujeito se constitui:

Vasculha a correspondência sem encontrar o que queria. Encontra a carta da irmã. Já não se lembrava mais. Abre-a sem pressa. A irmã raramente dá notícias. Foram muito unidos no passado. Deram boas risadas juntos. Confidências (...). A carta é curtinha.

“Querido irmão:

Quis contar do que sente um homem: mas não sou homem. Contá-lo não me faz merecedora de suas dores. Faz, sim, sofredora destas clandestinas sensações. Repudiadas. Sombras; sombras de sonhos.

O que sente o homem em oferenda, brigando, somando os insultos e somando as graças? Quis, inutilmente, entender o que tremula a voz, o que se canta fatigado e o que se esconde temendo o julgamento. Quis tanto mais...Então estendi a mão e olhei para mim mesma. Vi o homem desconsolado, encolhido no canto do meu olho vermelho, lacrimejante. Um homem querendo arriscar. Obstinado. Segurando minha mão cresceu inocente e adulto. Escolheu o ofício, o seu caos e sua redenção. Hoje, o homem que vejo não pode ser incrédulo, nem esperar do tempo o fim. De olhos vermelhos, é partir. Partir ousado, ardente, arrogante.

E quis contar como se conhecesse todas as palavras, mas não estou triste por não poder definir todas as coisas. E entendê-las”.

A carta traz uma dimensão enigmática. As palavras parecem-lhe “estrangeiras”. Do fundo de uma arquê feminina, o homem desperta do esquecimento de si.

O registro epistolar produz igualmente o texto autografado. A carta que escreve para a mulher a fim de “colocar tudo em pratos limpos” (Ib., p37) entrará no jogo da correspondência, para, desse interior, extravasar os sentimentos, agindo sobre a seqüência de linhas, sobre o lineamento, antes que sobre qualquer sentido (Ib.):

Mô. Preciso concluir um relatório, mas antes resolvi escrever esta carta. Você pode achar esquisito eu lhe escrever estando aqui ao seu lado. Há semanas venho tentando conversar com você. Você não parece entender a seriedade do assunto.

Há coisas que estão me perturbando. Você precisa saber que dentro de mim há algo estranho. Acordo angustiado e assim permaneço todo o dia.

Preciso escrever esta carta. Para aliviar um pouco do peso e da angústia. Ando descontente da vida. De tantas coisas que têm acontecido e fui deixando para depois.

Nunca imaginei que isso pudesse acontecer. Pensei ter o controle de tudo. Estive cego por muito tempo. Culpendo o que não devia: o trabalho, a casa merda em que morávamos, o carro velho.

O trabalho é o que tenho e foi o que escolhi fazer. A casa nós mudamos. O carro é novo. A angústia continua. Só resta você, nós. (As crianças, nem pensar.)

Não sei ainda qual o problema ao certo. Talvez seja loucura. Mesmo assim, acho que você deve ter a chance de me ouvir.

Não posso deixar essa dor dentro de mim...

Está no ar uma reserva de obscuridade e efeitos de cegueira. Um desejo de traçar junto com a mulher a linha da separação, inaugurar o hiato. Escrever este possível que inclui o discurso do outro. É preciso encontrar palavras para dizer e elaborar a dor, a perda, a angústia. Uma montagem a se realizar, diante do que se dissipa: o amor de suas vidas.

A leitura da montagem citacional deve agir sobre o outro, seu corpo e seu discurso, a fim de que se dê lugar a uma especial investigação... amorosa lb., p.58):

Se ao menos houvesse um motivo para separação, talvez desse jeito. Um pequeno deslize; traição. Daria para conversar, avaliar, encontrar a saída. Nada!

Investigação de um crime não cometido. E escavação da dor. Tal escavação evoca, falando drummonianamente, uma incorpórea face. Embarça chaves interpretativas. O sujeito do saber cede espaço ao sujeito mito-poético, trazendo um percurso tenso com a parte do outro: as citações fazem-se escrita, transformam-se numa superfície em que as rasuras, os traços de memória, as imagens presentes, mesmo fugazes, o vazio, ou o que resta de qualquer traço afetivo, se tornam letra.

Performances ficcionais na geografia que inscreve a paixão poética do litoral da escrita. Indicam os pontos de fuga, territórios alheios, zonas cambiantes. Para Gabriela Ravetti (2003, p. 31), essa natureza de ato ficcional coloca o diáfano e o opaco da experiência e põe um saber inconsciente, ele próprio “caminho de exteriorização desse saber”, exige, em princípio, um gesto de violência e uma transgressividade.

Na novela valenciana podemos entender esse fazer performático como um modo de engendrar uma geografia do corpo escrito, realizando uma ultrapassagem do falocrático, no vôo da escrita, em múltiplas direções de sentimentos e sensações, desafiando o logocêntrico, ocupando uma outra margem, a da dor do peito, a do coração, em suas batidas irregulares.

A escrita não é posta em nome do pai, nem um espaço ocupado pela sua lei. Um novo semblante se recorta para esse papel, ainda em movimento, encontrando-se uma outra voz, a voz poética, aquela que permite ouvir o que se está sentindo, nesse aspecto superando fronteiras entre

falas masculinas e falas femininas. O pai entra na máquina de subjetivação e, antes, historicamente dono de uma enunciação objetiva, se lança na linha de virtualidade recriadora.

É na figura nômade do pai da mulher, que de vez em quando os visita, nele, é que se delineia a errática do masculino, no interior do casal, desenraizado do mito edipiano, e redistribuído no remanejamento de referências a prepararem territórios de novas suavidades - dizendo como Guattari - onde se processa a “catálise poético-existencial” (Op. cit., 1992, p.31).

A escrita da mulher não se toma mais como um acessório doméstico, nem a escrita do homem, com sua tendência para legislar, não mais neutraliza a sua maneira de sentir a linguagem, seu poder de evocação, o mistério, os devires, a enigmaticidade:

Quando o pai partia, não sabia quanto tempo se passaria até vê-lo novamente. Entocava-se no seu quarto, remexendo suas caixinhas, escrevendo, lendo e relendo cartas, e escrevendo outras que não sabia para onde enviar. O pai, em retribuição ao carinho sem cobranças da filha, enviava-lhe cartões-postais de onde estivesse. O pai lhe enviava beijos e abraços (para todos), comentava rapidamente a beleza do lugar e reclamava de dores pelo corpo. Vez por outra encaixava um poema curto. Mensagens enigmáticas que só ela entendia. Ou fazia que entendia.

“Lá vai o rio. Devagar! Vago. Vai. Devagar”.

O nome do pai cederá lugar ao poeta, sem nome próprio, sem posses, sem propriedade da casa, operando-se uma ficção no terreno vago, onde outra ordem de pensamento se elabora: o mitopoético, em face a um pensamento cívico, a uma razão utilitária, sistemas de parentescos, razões de civilização, não se expurgando os afetos dos discursos da cidade, da casa, do masculino e do feminino, apontando para a desmontagem dessas mitologias tidas como universais.

Surge uma escrita da perda da posição narcísica e que traz interrogações a respeito de outros escritos sociais e a sua eficácia simbólica: escrituração de contratos de casamento, normas, deveres, vendas, trocas, comércio, leis da cidade. Matrimônios e patrimônios feitos e desfeitos que chamam à circulação o discurso da posse de bens e o desvencilhamento. Enquanto a ficção contém a voz excitante, nova e subversiva, no fluxo criativo.

Não é no discurso fundador do pai, nesse em que se vê constrangido a encontrar respostas, a se haver com uma disciplina gramatical, pontuação, regras, que se libera a voz poética, a incorporação das vozes do outro. Esta dimensão vai lidar com espelhos rachados, com retalhos de citações inventadas, ou de outros, como índices de efeitos de realidade, alusões, sugestões, evocações.

A figura do pai fundador do discurso colonial não é mais metáfora espacial da escrita. Ele passará a pertencer a um discurso da derrisão, a escrita da anedota, do riso motejador. Qual então o sentido da piada de português a iniciar o processo de citação? Um dispositivo para se estranhar uma autoridade de língua, de civilização e cultura e trazer o inominável destas. Um pôr em ação a língua materna com sua miscelânea de vozes.

A piada, narrada para o leitor, contada por outros solicita outros papéis e caracteres. É a cópia cômica do pai com seus trejeitos patéticos. É a derrisão que faz cócegas à razão. Uma profanação do sagrado. Estabelece-se também como um não-lugar do pensamento e vincula-se ao gesto transgressivo na relação com o inventário de formas disponíveis no arquivo cultural. Aciona o “mal” do arquivo. Expressão de Jacques Derrida (2001). Está ligada ao próprio sentido do arquivo: uma casa, um domicílio, um endereço, casa particular, casa de família, casa funcional (Ib., p.12).

Está em discussão na novela, a casa portuguesa, a casa de família e a casa funcional, que deixaram de ser suportes para o homem valenciano. Há do mesmo modo uma residência, uma domiciliação, um endereçamento em progressivo desfazimento. E no arquivo não há somente escritos discursivos, mas outras discursividades congeladas, que perderam seu poder de consignação.

Como diria Derrida (Ib., p.15): “A ordem não está mais garantida”. No estado presente do sujeito valenciano, nem a “patriarquívica” está resguardada. Monta-se o cenário e a geografia “de dentro e fora do pensamento”:

Acostumara-se a conciliar suas duas vidas: a de dentro e a de fora do pensamento. Sentar-se naquela sala (a sala de espera do político), após os momentos iniciais, parecia transformá-lo. A espera prolongada desconectava-o do objetivo da visita. Entregava-se à sua vida de dentro. Como pano de fundo, homens impecavelmente vestidos em sóbrios paletós tentavam uma articulação prévia, uma conciliação. Em alguns momentos, contavam anedotas e causos.

Havia um pequeno empório, numa pequena cidade do interior, daqueles que vendem de tudo. O dono era um português que trabalhava noite e dia e fins de semana, o ano todo. Nunca deixava o trabalho.

O português sentia dores. Precisava ir ao médico. Não queria fechar o estabelecimento por algumas horas. Não era bom para o negócio. Não queria deixar o empório com seu único assistente. Este poderia roubá-lo.

(....)

Piada de português. Racistas! É esse tipo de gente que governa o país.

A obscenidade do arquivo é trazida à luz: o racismo e o outro. A noção do Outro, o simbólico, e o que se diz em relação a ele, encontra-se numa outra cena, na “obs-cena”. Ali, onde não há semblante, sim, caricatura e onde não há centro de identidade habitado.

Há um gesto iconoclasta do respeito paternal, patriarcal, melhor dizendo, pelos maus “filhos”. Uma obediência recusada. Uma infidelidade. Uma traição. O arquivo torna-se um campo aberto às turbulências, à equivocidade, à instabilidade. “O mal de arquivo”, diz Derrida, “toca o mal radical” (DERRIDA, op. cit., p.32), inacessível à análise.

Na ética de Lévinas, considerando o estudo de Alain Badiou (1995, p.73), a existência do mal tem a ver com “uma dimensão possível do processo de verdade”. Diríamos usando a expressão de Badiou (Ib., p.76) que, no sujeito valenciano a existência do mal tem “por horizonte a existência do processo amoroso” e os sofrimentos intensos que isso provoca.

A possibilidade da metáfora paterna vai desaparecendo de todos os domínios públicos e privados, se é que ainda há, não sem estar carregada de angústia. Poder-se-ia dizer que na perspectiva da desaparecimento “já não há Deus para reconhecer os seus”, como afirma Jean Baudrillard (1992, p.22).

É interessante que na cena da escritura, o pai se transforma quase numa imagem “turística”, em passagem por territórios inscritos no discurso telegráfico dos cartões-postais. Uma metáfora postal. Em fotos de paisagens estrangeiras, em linguagem de reprodução técnica. Benjamin (1994, p.32), na sua discussão sobre a história da fotografia observa que se o “homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano”, os

processos visuais, produtos das novas técnicas (fotografia, cinema) constariam de um projeto sacrílego dos “filhos” de Deus.

O pai seria, então, uma espécie de fotografia na parede (como a memória de Itabira, para o poeta Drummond). Portanto, o que falta na fixação da imagem, menos que um rosto, é a sua desapareição, não o lugar de sua aparição, mas a do desaparecimento desleal, da traição da imagem, tomando aqui as reflexões de Baudrillard (1997).

Na cena da escrita, tal processo de desapareição coloca-se na figuração narrativa. Aí também rosto não há. Requer nova disposição espacial. E essa se dá como espaçamento. Um espaçamento de leitura.

Um “espargimento da leitura”, conforme encontramos no Prefácio de Mallarmé, ao seu célebre “Coup de dés” (Um lance de dados), um enigma escritural que mobilizou críticos e filósofos (TELLES, 1983, pp.70-73). Importante para a compreensão das noções de Derrida, qual a da escrita como traço, grama, inscrição do sensível, inscrição do suplemento, em forma de adição, dada a partir da estratégia do parricídio (DERRIDA, 1973).

A margem citacional, em *Leu o livro do Chico?* faz-se operação do “diferendo”, um lavar a letra e a voz espaçado (DERRIDA, 1967). Um espalhamento da ficção sem nome do pai. Diáfora (diaphorá, gr.), não metáfora. Um sentido diferente. Um sinal diferido da palavra “pai”, da palavra do pai. Um diferir, enfim, em processo na escrita.

O trabalho de diferimento age sobre o sentido. Katz (2001, p.66), em “Duas pequenas notas provisórias sobre Derrida” salienta:

O sentido nasce do embate, da lutas, dos encontros repetitivos e suas diferenças. Diferendos não são signos fonéticos. Espaçamentos, pontuações, vazios, ritmos, andamentos, desligamentos, escanções, timbres, distonias e desarmonias, melodias e ruídos, ausências, rupturas, informes, reticências, morte: não cabem na própria definição de signo.

Tais diferendos citados e outros, como aspeamento, interrogações, exclamações, reticências são constituintes da escrita valenciana. Emergem do que desliga, do que é disperso e do que rompe, como o mal radical do arquivo, daquilo que não se pode manifestar como signo, inscrevendo-se na margem da remissão. Tem-se em vista o ato de remeter a esse mal e figuradamente o de arremeter contra ele, e a solidão, que isso envolve.

Então, já não se trata de construir o casal na língua, fazer a cópula gramatical, a subordinação sintática, reinvestir no pensamento como transcendência. Reconstruir um lugar soberano.

O homem valenciano está misturado à vida, ator social e personagem de ficção, confrontado com as fronteiras do mais sensível e seus vórtices. Ele dá o tom da cidade. Ao narrador cabe o transporte das vozes. Enunciar doravante a novela urbana, como nós tivemos ocasião de afirmar, no pensamento do horizonte e do longínquo, criar uma “litureterra”, um litoral da escrita, onde é possível presentificar uma linguagem de reenlace entre corpo e mundo. Na ausência de Prometeu, como mito da linguagem, sem promessas, a esperança surge nesse horizonte como uma espécie de semiótica dos afetos (CHALHUB, 1997), irrigando os novos territórios existenciais a se descortinarem, providas de ética.

Ética da escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor W. e HORHKEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida.
- AMARAL, Adriana. *Explorando as sombras da distopia philipkdickiana -- de como o cinema technoir legitimou o status cyberpunk de Philip K Dick*. In: *404notfound*, Ano 4, Vol. 1, n. 39, abril de 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- . *O sentido dos outros*. Tradução de Francisco Manoel da Rocha Filho. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- BADIOU, Alain. *Deleuze: o clamor do ser*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
- . *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Tradução de Ari Trânsito e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Tradução Ana Maria Skinner e organização de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ N-Imagem, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, 1).
- CHALHUB, Samira. *Semiótica dos afetos*. São Paulo : Hacker Editores ; cespuc, 1997.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs : capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, v. 3.
- DELEUZE, Gilles. "Uma singularidade". Seleção de textos: In Badiou, Alain. *Deleuze: o clamor do ser*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- . *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo : Perspectiva, 1973.
- . *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro Relume-Dumará, 2001.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- . *As três ecologias*. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP : Papirus, 1997.
- GHIRALDELLI Júnior, Paulo. *O corpo de Ulisses : modernidade e materialismo em Adorno e Horkheimer*. São Paulo: Editora Escuta, 1996.
- HILDEBRANDO, Antonio. "Prefácio". IN: *O corpo em performance*. Organização de Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento e Sara Rojo. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- KATZ, Chaim Samuel. "Duas pequenas notas provisórias para Derrida". In: O NÓ GÓRDIO: Jornal de metafísica, literatura e artes. Dezembro de 2001, ano 1, n. 1.
- KIRST, Patrícia Gomes, GIACOMEL, Angélica Elisa, RIBEIRO, Carlos José Simões, COSTA, Luís Artur e ANDREOLI, Giovanni Souza. "Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis". In: *Cartografias e*

- devires: a construção do presente*. Organização de Tânia Mara Gali Fonseca e Patrícia Gomes Kirst. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- LACAN, Jacques. "Lituraterra". In : *Che vuoi ?* Porto Alegre : Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986, 1.
- LHANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hördelin*. Sintra: Colares, s/d.
- MALLARMÉ. "Prefácio a Um coup de dés". In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.
- NASCIMENTO, Lyslei. "Tatuagens e cicatrizes: performances narrativas na contemporaneidade". In: *O corpo em performance*. Organização de Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento e Sara Rojo. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- RAVETTI, Graciela. "Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência". In: *O corpo em performance*. Organização de Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento e Sara Rojo. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre; Sulina: Editora da UFRGS, 2006.
- THOMAS, Louis Vincent. *Anthropologie des obsessions*. Paris: L'Harmattan, 1988.
- TIMM, Liana. "Ima[®]gens". In: *Cartografias e devires: a construção do presente*. Organização de Tânia Mara Gali Fonseca e Patrícia Gomes Kirst. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. Porto, Portugal, 1942.
- VALENÇA, Márcio Moraes. *Leu o livro do Chico*. São Paulo: Boitempo, 2004.