


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CARLOS EDUARDO MONTE

A QUEDA DA BALIVERNA.
Uma abordagem pós-estruturalista do conto de Dino Buzzati.



ARARAQUARA – S.P.

2017

CARLOS EDUARDO MONTE

A QUEDA DA BALIVERNA.

Uma abordagem pós-estruturalista do conto de Dino Buzzati.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Programa de Graduação do Curso de Letras da Faculdade de Ciências e Letras (Fclar) – Unesp/Araraquara, por ocasião da Disciplina DII098D/N (Monografia de Conclusão de Curso), como requisito para aprovação.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Prof^a. Dra. Cláudia Fernanda de Campos Mauro

ARARAQUARA

2017

MONTE, Carlos Eduardo

A queda da Baliverna. Uma abordagem pós-estruturalista do conto de Dino Buzzati. / Carlos Eduardo MONTE – 2017
50 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Professora Doutora Cláudia Fernanda de Campos Mauro

1. Trabalho e Conclusão de Curso. 2. A queda da Baliverna. 3. Pós-estruturalismo. 4. Pós-modernismo. 5. Buzzati, Dino.. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MONOGRAFIA DO CURSO DE LETRAS
AVALIAÇÃO FINAL

À Seção Técnica de Graduação

Eu, Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro, na qualidade de orientador(a), venho pelo presente comunicar que a Banca de Acompanhamento composta pelos(as) professores(as) Prof. Dr. Sergio Mauro e Profa. Mestre Deborah Garson Cabral, resolveu atribuir a nota:

1º Examinador: Dez (10,0)

2º Examinador: Dez (10,0)

Orientador: Dez (10,0)

Média Final: Dez (10,0)

à Monografia A QUEDA DA BALIVERNA. Uma abordagem pós-estruturalista do conto de Dino Buzzati realizada pelo(a) aluno(a), Carlos Eduardo Monte RA1300504.

Araraquara, 13 de fevereiro de 2017.

Assinatura do(a) orientador(a): _____

Ciente: ____/____/____ **Assinatura do(a) aluno(a):** _____

Homologado pelo Conselho de Curso de
Graduação em Letras em ____/____/____.

Coordenador(a)

A QUEDA DA BALIVERNA. Uma abordagem pós-estruturalista do conto de Dino Buzzati.

RESUMO: *A queda da Baliverna* é um conto de Dino Buzzati. Escrito em 1957, quando a Itália se levantava das agruras da Segunda Guerra, narra a aventura, ou a desventura, de um protagonista que, tendo o hábito hebdomadário de visitar um antigo mosteiro, a Baliverna, construído no século XVII para abrigar a ordem dos frades de São Celso, vê-se, certo dia, após um ato relativamente infantil, como responsável pela queda da gigantesca construção, em decorrência de uma sucessão de efeitos. A magnânima construção, no entanto, exemplo fundamental de uma ordem religiosa, que repousa no binômio estrutural, **modelo e organicidade**, é lida como uma das engenhosas alegorias de Buzzati e, aqui, colocada em análise questões que são revisitadas com o advento de novos rumos teóricos, sobretudo com o Pós-estruturalismo e a Desconstrução, de Jacques Derrida. Por estas balizas, que se avolumam a partir dos anos 60, valores cristalizados pelo Modernismo, e que vinham sendo questionados por Nietzsche e Heidegger, entre outros, como as ideias de origem, tradição, técnica, utilidade, início ou centro, até então inexoráveis, passam a ser investigados mais detidamente. Neste trabalho, marcadamente, dois destes cânones, em certa medida se alinham: *estrutura e progresso*. O conto de Buzzati é lido como um exemplo, como uma impressão de um mundo que, pouco a pouco, percebe-se sofrendo cada vez mais com os efeitos das imposições que o circundam. A heterotelia, noção que se expande com a rubrica do Pós-modernismo, sobretudo em autores como Michel Maffesol, e a da traição da herança, com Harold Bloom, faz com que se discuta a circunscrição originária do *constructum*, de quanto, na **estrutura** já se encontra presente o jogo de **massas em equilíbrio** que poderá ser acionado com um simples quebrar de hastes.

PALAVRAS-CHAVE: Dino Buzzati. *A queda da Baliverna*. Pós-estruturalismo. Pós-modernismo.

IL CROLLO DELLA BALIVERNA: un'approccio post-strutturalista della novella di Dino Buzzati.

RIASSUNTO: *Il crollo della Baliverna* è una novella di Dino Buzzati scritta nel 1957, quando l'Italia usciva dalle difficoltà della Seconda Guerra Mondiale. Racconta l'avventura, oppure la disavventura, di un protagonista che, avendo l'abitudine ebdomadaria di visitare un antico monastero, la Baliverna, costruito nel XVII secolo per ospitare l'ordine dei frati di San Celso, si vede, un giorno, dopo un atto infantile, come responsabile della caduta della gigantesca costruzione, a causa di una serie di effetti. La magnanime costruzione, tuttavia, primo esempio di un ordine religioso, che si trova nel binomio strutturale **modello e organicità**, si legge come una delle astute allegorie di Buzzati e, qui, vengono sottoposte all'analisi le questioni che sono rivisitate con l'avvento di nuove direzioni teoriche, in particolare con il Post-strutturalismo e la Decostruzione, di Jacques Derrida. Con questi approcci, in crescita negli anni 60, valori cristallizzati dal Modernismo, e che erano stati oggetto di indagine da parte di Nietzsche e Heidegger, come l'idea di origine, tradizione, tecnica, utilizzo, inizio o centro, finora inesorabili, cominciano ad essere messi in discussione. In questo lavoro, decisamente, fra questi canoni ce ne sono due che in qualche misura sono allineati: **struttura e progresso**. La novella di Buzzati viene letta come un esempio, come un'impressione di un mondo che, a poco a poco, si rende conto di sé stesso e subisce sempre gli effetti delle imposizioni che lo circondano. L'eterotelia, idea che si espande con la linea del post-modernismo, soprattutto in autori come Michel Maffesoli e il tradimento dell'eredità, con Harold Bloom, consente la discussione dell'impressione che origina il *constructum*, e della misura in cui è già presente nella **struttura** il gioco di **masse in equilibrio** che potrà essere attivato con una semplice rottura di assi.

PAROLE-CHIAVI: Dino Buzzati. *Il crollo della Baliverna*. Post-strutturalismo. Postmodernism.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho é fruto de uma longa pesquisa e só poderia ter ocorrido com a participação de algumas pessoas fundamentais para sua realização.

Meus mais sinceros e primeiros agradecimentos a querida amiga, professora e orientadora, Doutora Cláudia Fernanda de Campos Mauro, a quem devo a aventurosa incursão no mundo singular de Dino Buzzati, esse senhor dotado de certa estranheza e que, através dos dias, tem me ensinado literariamente o mundo.

A paixão despertada pela literatura italiana, também, deve-se em muito aos ensinamentos ministrados pelo querido escritor, amigo e professor, Doutor Sérgio Mauro, um sempre entusiasta das belas artes e do mundo.

A forma, em diferença, de olhar para algumas de nossas teorias literárias, sua força, truques e desafios, deve-se, sobretudo, aos incansáveis Professores Doutores Luiz Gonzaga Marchezam, Maria Célia Leonel, Maria Lúcia Outeiro Fernandez, Paulo César Andrade da Silva, Ude Baldan e Márcia Valéria Zamboni Gobbi, e a unidade sísmica formada por dois sérios brincalhões de que tanto gosto, os Professores Doutores Aparecido Donizete Rossi e Alcides Cardoso. A todos a estes professores reservo especial lugar em meu coração.

Também, externo meu profundo agradecimento aos membros que compuseram a Banca de Acompanhamento, Prof. Dr. Sérgio Mauro e Prof^ª Mestre Deborah Garson Cabral, pelo cuidado na correção de meu trabalho, apontando correções e diretrizes a serem seguidas.

Ademais, agradeço minha esposa, Evelyn, e minha família (especialmente os irmãos: Toni, Vera, Jorge e Bel; e seus pares: Maria, Bene, Zena e Beto), e aos diversos amigos e companheiros unespianos, os quais, engendrados nesse universo cambiante, caminharam à sua maneira. Seus nomes, entre tantos, Mário, Lucas, Deborah, Romerito, Fernanda, Juliana, Thales, Rafael, Camila, Verônica, Bruno, Laís, Veridiana, Thiago, Bia, Matheus, Pedro, Cleso, Cris, Rosangela, Danilo, passeiam invariavelmente por minhas lembranças.

Lembrava ao mesmo tempo a prisão, o hospital e a fortaleza.
(BUZZATI, 1997, p. 10)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	08
2. BABEL/BALIVERNA.....	11
2.1. Organicidade e modelo.....	13
2.2. Estrutura de construção. Estrutura de desconstrução.....	16
3. BALIVERNA/PRUITT-IGOE.....	19
3.1. Tradição e <i>Spätzeit</i>	25
4. APOCALIPSE ESTRUTURAL.....	34
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46

1. INTRODUÇÃO

Não há quem nunca tenha ouvido falar sobre um jogo infantil, no qual uma torre é construída pela sobreposição de camadas (cada uma delas formada por três blocos retangulares de madeira), cujo desafio está na retirada das peças, uma a uma, até que finalmente, esvaziada de elementos, subtraída a peça determinante, a estrutura se desmanche, sucumbindo em uma queda vertiginosa.

Neste, e em outros jogos – uma variante é o do tubo em acrílico em que bolas de gude são sustentadas por varetas que serão sacadas –, está instaurada uma estratégia muito particular: a estratégia da peça fundamental. Inscrita em um jogo de infinitas variantes, e que se determina sobretudo pela sequência das peças retiradas, o jogo parecerá sempre irrepetível, mas nunca haverá uma supressão de sua lógica; ou seja, por maior destreza e cuidado que se tenha, por maior tempo e envolvimento que lhes vote os participantes, haverá sempre o momento lancinante da queda. Essa ruína da estrutura, promovida pela sucessão de efeitos quando uma peça fundamental é desligada do todo, qualifica o jogador perdedor como responsável pelo ocaso, enquanto os demais festejam a vitória. Instaure, também, um reconhecimento da finitude, algo que, transportado para fora do mundo dos jogos, adiamos constantemente.

No conto que nos propomos a analisar, *A queda da Baliverna*, 1957, o protagonista de Dino Buzzati está colocado, alegoricamente, como esse jogador que aciona a peça fundamental da estrutura, causando a sua ruína. Tomado pelo desejo pueril de escalar o desconexo muro da Baliverna, um antigo mosteiro, involuntariamente, ao se agarrar em uma de suas hastes que se despedaça, ele promoverá, dentro de uma cena cinematográfica irretocável, a queda de toda a construção. O cuidado descritivo de Buzzati, pela perspectiva do causador do dano, vale ser repetido em sua integralidade:

Subi sem dificuldades alguns metros ao longo da pilastra de um portão agora murado. Ao alcançar a altura da viga-mestra, estiquei a mão direita em direção a uma grade feita de hastes enferrujadas em forma de lança, que fechava um óculo (talvez nessa cavidade houvesse antigamente alguma imagem de santo). Agarrado à ponta da lança, nela me apoiei ao subir. Mas ela cedeu, despedaçando-se. Por sorte, eu não estava a mais de poucos metros do solo. Tentei, inutilmente, segurar-me com a outra mão. Ao perder o equilíbrio, saltei para trás e caí de pé, sem maiores consequências, apesar do forte impacto. A haste de ferro, despedaçada, acompanhou-me.

Quase ao mesmo tempo, atrás da haste de ferro desprende-se outra, mais longa, que do centro da grade subia verticalmente até uma espécie de laje suspensa. Devia ser uma espécie de escora colocada como reforço. Ficando assim sem sustentação, também a laje – imaginem uma laje de pedra com a largura de três tijolos – cedeu, mas não caiu; ficou lá pendente, meio dentro e meio fora.

Não parou por aí o estrago involuntariamente causado por mim. A laje sustentava uma velha estaca, de mais ou menos um metro e meio de altura, que, por sua vez, ajudava a sustentar uma espécie de sacada (só agora se revelavam para mim todos esses ardis, que à primeira vista confundiam-se na vastidão da parede). A estaca estava só encaixada nas duas saliências, e não fixada ao muro. Deslocada a laje, dois ou três segundos depois, a estaca inclinou-se para fora, e pulei para trás no momento exato para não recebê-la na cabeça. Caiu no chão com um baque.

Acabou? Por prudência, afastei-me do muro, indo em direção ao grupo de companheiros, distante cerca de trinta metros. Todos os quatro estavam em pé, voltados para minha direção. Porém, não olhavam para mim. Com uma expressão que nunca esquecerei, observavam o muro, muito acima da minha cabeça. E meu cunhado, de repente, gritou: – Meu Deus, olhe! olhe!

Voltei-me. Acima da pequena sacada, mas um pouco mais à direita, o paredão, até aquele ponto compacto e regular, avolumava-se. Imaginem um pano estendido atrás do qual se comprima uma aresta. No começo, foi um leve tremor serpejante por toda a parede. Depois, surgiu uma curvatura longa e tênue. Depois os tijolos desconjuntaram-se, abrindo suas podres dentaduras. E por entre o escoar da poeirenta desmoronação, escancarou-se uma fenda tenebrosa.

Durou poucos minutos ou poucos instantes? Não saberia dizer. Enquanto isso – podem dizer que sou louco –, das profundas cavidades do edifício veio um estrondo que parecia uma trompa militar. E todos ao redor, por uma vasta área, ouviram um longo uivar de cães.

Neste ponto, recordações acavalam-se: eu, correndo a não poder mais, tentando alcançar os colegas já distantes; as mulheres, na margem do campo, pondo-se de pé, gritavam; uma rolava pelo chão, uma figura de moça seminua que se debruçava curiosa de uma das janelas mais altas, enquanto abaixo dela já se escancarava o abismo e, por um milésimo de segundo, a visão alucinante da muralha caindo em ruínas no vazio. Então, em seguida ao desmoronamento superior, também toda a parte de trás, situada além do jardim, moveu-se lentamente, atraída por uma irresistível força de ruína.

Seguiu-se um apavorante trovão, como quando centenas de Liberator descarregavam-se junto com as bombas. E a terra tremeu, enquanto se espalhava, velocíssima, uma nuvem de poeira amarelada, que encobriu aquele imenso túmulo. (BUZZATI, 1997, p. 11-12).

Walter Moser, o teórico canadense a quem dedicaremos parte desse trabalho, no texto *Spätzeit* (1999), faz alusão a um desenho de Heinrich Fussli, de 1778. Intitulado, *O artista em desespero diante da grandeza das ruínas antigas*. Segundo o autor, o “[...] desenho representa um artista tomado de desespero, assentado perto de um pé e de uma mão, cada um do tamanho do próprio artista, e que são visivelmente fragmentos de estátuas antigas” (MOSER, 1999, p. 36). As

ruínas que rodeiam o artista posto em desespero descrevem, também, uma queda estrutural. Em meio a ruínas, a herança do passado se impõe como obstáculo, minimamente, como um desafio. As artes passadas, tais como aquelas estátuas sofreram um processo de desintegração; dessa forma, “[...] o destino do artista [por nosso protagonista buzzatiano] que veio tarde consiste em ser condenado a habitar um mundo decaído” (MOSER, 1999, p. 36).

Se, no entanto, a descrição da queda da Baliverna fosse, antes que uma obra literária, um ensaio teórico que pretendesse pôr em evidência questões próprias do Estruturalismo, talvez não se amoldasse tão bem ao propósito. Seja pela infusão da estrutura na substância do tempo, como realiza Buzzati em *O deserto dos Tártaros*, de 1940, ou pela **descoberta** da pedra fundamental (falha fundamental), e que tomamos por empréstimo do jogo da torre ou do cai-não-cai, metaforizada no conto, *A queda da Baliverna*, Buzzati, senão um desconstrutor, através de suas metáforas e alegorias fantástico-humanas, põe em dificuldade a razão das estruturas fundamentais, algo tão caro ao Modernismo. Sua narrativa reconhece uma inscrição que é fulcral no artista pós-moderno, embora ele mesmo seja apenas um prógono desse alicerce, em que a suspeita por uma tecnologia inexorável, como sinônimo de progresso, jamais será capaz de conter as atrocidades experienciadas pelo homem, em seu constante colapso social.

O primado da lição estrutural é desafiado por Buzzati, *A queda da Baliverna (Il crollo della Baliverna*, no original), entremeia a década de 50, justamente quando a Itália tinha por meio dos dias ainda as ruínas da Segunda Grande Guerra, e quando, como prova da falência daquela ideia que aludimos, do progresso intermitente, ao mundo se abria a carnificina provocada pelo holocausto, ilustrado pelo romper cemiterial dos pesados portões de Auschwitz. A resposta intelectual começa a se fortalecer com a corrente filosófica do Pós-estruturalismo, nos mais variados campos, em confronto às “verdades” construídas pelo modelo secular, e, em literatura, inicialmente pela dissociação do significante ao significado, o caráter imanente do texto, típico das escolas Formalistas e do Estruturalismo, começaria a sofrer claro apagamento, na medida em que a própria noção da realidade se vê colocada em xeque por teóricos como Derrida, Deleuze, Foucault, Baudrillard e Lyotard, dando lugar à multiplicidade narrativa, em detrimento das metanarrativas.

Há, ainda, no contexto de Buzzati, uma desconfiança sobre o modelo, sobre o exemplo, sobre a organicidade prometida pela Estrutura. Visto dessa maneira, o autor do Modernismo se apoiava numa relativização da realidade absoluta, pelo antropocentrismo que cada indivíduo

poderia realizar, e, no seu ápice criativo, dando ênfase ao psicologismo de Freud e ao sistema de linguagem (a partir de Saussure), ampliaram-se as dicotomias simplistas, como propunha Lukács, entre o narrar e o descrever, dando azo a uma obsessão pela forma, ao passo que, após a vinda ao mundo das irreparáveis obras magnânimas do Século XX, tomadas como ápice do movimento, o que se lia era a sua impossibilidade de superação.

Gradativamente, contudo, abria-se ao mundo novas configurações familiares, a multiplicidade imagética, a cultura de massa, os desacertos emocionais exacerbados (novos tempos, novas doenças), a presença forte da nova e melhor tecnologia de ponta para o uso de indivíduos colapsados pelo subjetivismo (heterotelia). Tais mudanças paradigmáticas, por conseguinte, deram voz às minorias e aos excluídos socialmente, fazendo com que tudo parecesse compactuar para uma espécie de tomada de consciência de que o que se produz, fatalmente, dialoga, de uma forma ou de outra, com outras realizações, instaurando uma época de (re)escrita, (re)significação e (re)construção. Nesse panorama, subjaz a leitura com diferença, e a escola da Desconstrução, tendo como principais vetores, Derrida e Paul de Man, lança novas formas de compreensão sobre o fardo material produzido pela humanidade através dos séculos.

Em meio a todo esse processo de deslocamento/deslizamento, de descentramento, nossa leitura da alegoria buzzatiana, promovida pela Baliverna, é a leitura de uma desobediência. Talvez, até mesmo, de uma dupla desobediência, das quais prorrompem algumas questões fulcrais para nosso trabalho. Em que medida, para ser desafiada, a *structura* (como resultado da *struere*) deve ser agredida? E, se há uma desobediência, a quem/contra quem, necessariamente, ela se insurge? Há, de fato, no *apokalypsis*, na revelação do que está segredado, alguma virtude que não seja apenas um exercício de ruptura?

2. BABEL/BALIVERNA

A Baliverna era um edifício de tijolos, enorme e um tanto lúgubre, construído na periferia da cidade, no século XVII, pelos frades de São Celso. Extinta a ordem, no século XIX a construção servira como quartel e, antes da guerra, pertencia ainda à administração militar. Depois, deixado ao abandono, instalou-se ali, com o tácito consentimento das autoridades, uma turba de desocupados e desabrigados, uns coitados que tiveram suas casas destruídas pelas bombas, vagabundos, mendigos, desesperados, até mesmo uma pequena comunidade de ciganos. Só com o tempo a Prefeitura, tomando posse do imóvel, tinha imposto ali certa disciplina, registrando os inquilinos, implantando os serviços essenciais,

afastando os tipos desordeiros. Apesar disso, a Baliverna, em virtude também de vários roubos ocorridos na região, tinha má fama. Dizer que era um covil de criminosos seria exagero. Porém, ninguém passava tranquilamente pelas redondezas durante a madrugada.

Ainda que, originalmente, a Baliverna surgisse em pleno campo, com os séculos, os subúrbios da cidade quase que a alcançaram. Mas nas imediações não havia outras casas. Esquálido e pavoroso, o imenso edifício despontava sobre os prados não cultivados, sobre os miseráveis barracões de zinco, moradias de mendigos, espalhados em meio a escombros e detritos. Ele lembrava ao mesmo tempo a prisão, o hospital e a fortaleza. Com sua planta retangular, tinha cerca de oitenta metros de comprimento e a metade da largura. (BUZZATI, 1997, p. 9-10).

Façamos uma visita a este lugar que Buzzati nos oferece, o imaginário mosteiro da Baliverna.

Ali se pode, tal como o protagonista do conto, que está em companhia do cunhado e suas filhas, como um visitante sem maiores vínculos com o local, procurar insetos, remexer pedras, conversar com seus moradores, encontrar buracos e bordas salientes nos muros, maravilhar-se com a condição da construção, algo **mastodôntica** e um tanto **lúgubre**. O visitante, ainda, poderá se dar conta de que aquela estrutura, por uma correção administrativa da Prefeitura, agora satisfaz como moradia de inquilinos desabrigados pela guerra, “[...] coitados que tiveram suas casas destruídas pelas bombas, vagabundos, mendigos, desesperados, até mesmo uma pequena comunidade de ciganos” (BUZZATO, 1997, p. 09). Numa outra esfera de comportamento, engendrado pela arquitetura monástica, quem ali se encontra logo será tomado pela qualidade secular da construção, misturando-se o presente a uma variante do tempo, como se o passado, inadvertidamente, desse floradas no contemporâneo. Esse verdadeiro monumento, emblema da reação da Igreja Católica nos anos que se seguiram ao Renascimento, embora constitutivo de uma história do Ocidente que nos molda a todos, não deixa de provar demasiada estranheza (maravilhosa/fantástica) aos seus visitantes; três séculos após, precavidos e moldados dentro de uma visão de mundo substancialmente diversa, a sensação é de embaraço. O protagonista confessa: “[...] o estado do tétrico edifício deu-me má impressão desde a primeira vez.” (BUZZATI, 1997, p. 10).

Sentado no meio de tudo, a vastidão das paredes nos assalta. A presença da *structura* se impõe de forma demasiada. Parece haver mais que apenas tijolos sobre tijolos; até mesmo mais que história sobre história; tal como Derrida (2006) nos fará perceber, dentro de sua arqueologia filosófica, pela Desconstrução, diante da famigerada narrativa (ou do mito) acerca da Torre de

Babel (que nos chega como também uma herança), há ali uma exibição do **não-acabamento**. A lendária torre mencionada no Gênesis (versículos 1 a 9, cap. 11), e que se pensa haver sido edificada em Bab-ili, na Mesopotâmia, pelos descendentes de Noé, após o Dilúvio.

Não nos esqueçamos, por ora, que a Baliverna possui um *iter* muito específico. Por ele, a concepção original da construção, no século XVII como um mosteiro dos frades de São Celso (embora, dentro da narrativa, Buzzati alternará o designativo para **edifício** e até mesmo **castelo**), sofreu significativas mudanças (ora violentas; ora imersivas), até o ponto em que, experienciadas as mais diversas intervenções, como um conjunto de fatores, a estrutura se abre à ruína total. Em par com esse *iter*, e é o que nos parece como um dos propósitos buzzatianos do conto, há um outro *iter* em paralelo, uma cronologia histórica que é a do próprio desdobramento/ressignificação da palavra **estrutura**. “Até o século XVII, o termo [estrutura] foi utilizado no seu sentido etimológico: uma *estrutura* era uma ‘construção’, numa acepção propriamente arquitetural” (REIS; LOPES, 1988, p. 34).

O que haveria de ser próprio da arquitetura, do *struere*, sofreu diversas extensões, “[...] havendo no entanto duas orientações fundamentais na história da sua evolução: acentuou-se, por um lado, o caráter organicista do conceito, sobretudo no domínio das ciências naturais; por outro lado, a *estrutura* passou a identificar-se com a noção de *modelo*, nomeadamente no campo da análise matemática” (REIS; LOPES, 1988, p. 34-35 – grifos do autor). Esse desdobrar em dois fundamentos (de se consignar, ambos adotados pela narratologia), e aliando estas duas ocorrências do *iter*, do qual o conto de Buzzati é o sobreposto (como alegoria do primeiro, que é o *iter* fundador metafórico), as muralhas estáticas da Baliverna, sua arquitetura reacionária e exemplar (*exemplum*), basta-nos, para este trabalho, como binômio condutor, em resumo: **organicidade e modelo**.

Na Baliverna, como na grande e mais famosa obra de Buzzati, *O deserto dos Tártaros* (1940), é no excesso que tal binômio se forma. A **estruturalidade**, já antevista pelos Formalistas Russos e que depois se alastrará pelo Estruturalismo, “[...] fundamenta teoricamente a análise estrutural imanentista que constitui o paradigma dominante de diversas correntes dos estudos literários, ao longo de várias décadas do século XX, tanto no espaço europeu como no espaço americano” (REIS; LOPES, 1988, p. 35).

2.1. Organicidade e modelo.

O conhecimento do espaço monástico, e que se costuma definir a partir do ponto de vista da História da Arte, como detentor de uma organicidade, passa a ter uma significação ampliada (como todas as outras estruturas do século XVII). Seus elementos, longe de serem simples importes da construção, registram uma **forma** que se articula a uma **função** essencial desse elemento; essencial ao (ou a tentativa de) equilíbrio. A força dessa estrutura (relacional e externa, entre micro e macroestrutura) só é possível do ponto de vista oposicional, funcional e de pertinência, chaves para as teorias estruturais, que vão de Saussure a Levi-Strauss.

Ao serem integrados numa forma, os elementos participam num processo de construção interativa [e não mais o mero *struere*] e ganham um lugar e um peso específico no conjunto. A noção de forma implica, assim, a noção de função, e essa função determina o seu significado: “O *significado* corresponde precisamente *ao que um elemento faz* no todo em que se integra” (Coelho, 1982: 363).

[...]

Foi, no entanto, no âmbito dos estudos linguísticos que o conceito de *estrutura* adquiriu um maior grau de rigor científico. As propostas teóricas de Saussure, reunidas no famoso *Curso de linguística geral*, surgem como ponto de referência obrigatório na gênese desta noção. Ao conceber a língua como *sistema* de unidade interdependentes, como *forma*, Saussure inaugurou de fato uma nova era no campo da reflexão sobre a linguagem. O Círculo Linguístico de Praga, herdeiro direto do legado saussuriano, introduziu pela primeira vez o termo e o conceito de *estrutura* numa reflexão sobre o método exigido pela concepção de língua como sistema: *estrutura* designa o conjunto de relações entre os elementos constitutivos do sistema, ou seja, a rede de dependências e implicações mútuas que um elemento mantém com todos os outros. Nesta interação dinâmica entre unidades, o todo aparece como qualitativamente distinto da soma mecânica das partes: não resulta de uma aglomeração aleatória de unidades, mas de uma integração orgânica de unidades que se diferenciam e delimitam reciprocamente, obedecendo ao princípio de invariância relacional. (REIS; LOPES, 1988. p. 35-36 – grifo dos autores).

A transposição da teoria linguística para a literária, para o Estruturalismo propriamente dito, conserva este caráter organizacional do objeto. Assim, o texto literário possui uma configuração própria de elementos, com forma e funções específicas, e que revela o seu todo. Nessa esteira, “[...] a análise [do objeto] será orientada no sentido da descrição das unidades e relações existentes.” (REIS; LOPES, 1988. p. 36). É assim que podemos ler, a título de exemplo, o modelo de Propp para reconhecer uma estrutura **subjacente** e **unificadora** (modelo invariante), conforme as funções que identifica em *Morfologia do conto maravilhoso* (1978). Ou, também,

entre outros, por um dos experimentos máximos, com Gerárd Genette, e seu incontornável, *Discurso da narrativa* (1972), em que se configura uma tarefa dupla, conforme informa a comentadora da edição portuguesa, Maria Alzira Seixo, que “[...] envolve considerações de natureza teórica sobre os problemas de contar uma história na prosa literária de ficção [...]”, e, também, o de realizar “[...] um estudo sobre as várias possibilidades da organização narrativa [...]” (GENETTE, 1979, p. 11). Questões como **Tempo**, considerando as subdivisões da **ordem**, da **duração** e da **frequência**; de **Modo**, como **distância** ou **foco narrativo** (perspectiva); e **Voz**, pela análise da pessoa da narração, são colocadas em um imenso mundo relacional, aclarando, pela definição de **história** (ou diegese) e de **discurso** (ou narrativa), a **estratégia narrativa** do autor.

O caráter operacional do modelo estruturalista, contudo, do qual nos desobrigamos no presente trabalho, dar-nos-ia subsídios suficientes para destrinchar por completo as cinco páginas que compõem *A queda da Baliverna*. Ao conhecermos sua rede de anacronias (pelas interpolações de analepse e prolepse) ou a qualidade autodiegética de seu narrador, desfaríamos os elementos que organizam a escrita de Buzzati. Há um exercício quase obsessivo do manipular da obra nessa tarefa e que, por questões talvez inexplicáveis, acabam se desviando (ou desfazendo a necessidade de/criando um) **fora** da obra, fazendo com que o sujeito se despeça em definitivo de seu liame com o que chama de objeto. É fato que, de forma exemplificativa, ao analisar os recursos narrativos, como uma **anacronia**, caracterizada pela inversão na ordem cronológica dos eventos da história, a análise possa nos revelar o que está aparentemente oculto, mas nunca haverá aí excessiva surpresa. No conto de Buzzati, aliás, há uma **prolepse** inicial fundamental e que pode nos servir de exemplo. Com este recurso somos levados a nos atentar para o fato de que, embora o conto queira necessariamente expor o evento da queda das muralhas do mosteiro, há um processo judicial em andamento para apurar a responsabilidade do ocorrido. Logo sabemos que o protagonista, de quem aparentemente nada suspeitam, deve ter sido o causador do desmoronamento da Baliverna. Dia a dia, avoluma-se um verdadeiro conflito emocional interior que, embora não esteja descrito na narrativa, passa a ser apreendido pelas inversões nela praticadas. Esse protagonista, autodiegético, não escolhe nos contar suas aflições, mas preleciona, na diegese, a argumentação que nos faz deduzir essa condição.

Mas, ao invés de nos dar uma abertura para o entendimento da obra, o destrinchar de elementos (algo próprio do comportamento analítico ocidental) acaba por fechar-se na própria

estrutura. Como ler, então, essa obra com **diferença**, sem sancionarmos ou estarmos presos ao que a teoria predominante do século passado, abalizada por um método científico, nos oferece?

2.2. Estrutura de construção (originária). Estrutura de desconstrução (secundária).

Embora Buzzati não tenha nos dado a planta baixa da Baliverna, não tenha colocado aos nossos olhos seu projeto inicial (algo que se oculta), o que ele ensaia em seu conto pode ser lido como um desafio; justamente um desafio aos leitores acerca do nosso entendimento do que possa vir a ser uma estrutura narrativa. Não seria demais pensarmos, por exemplo, que a Baliverna seja uma construção original que data do século XVII, século seguinte ao Renascimento, e no qual se registra, em tempo, tanto o afastamento, pelo Barroco, como a reaproximação, pelo Neoclassicismo, dos ideários clássicos. Sendo uma construção de ordem religiosa, em contexto com a Contrarreforma, tudo leva a crer que a estética predominante da Baliverna seja mesmo as empreendidas nas construções barrocas. O que havia de ser, portanto, apenas uma estrutura em função *struere*, passa a uma qualidade conceitual (e que gera a indefinição em seu visitante contemporâneo), aliando ao que podemos chamar de sua finalidade mínima – o abrigo da ordem de São Celso – a uma finalidade máxima da amostragem, que se satisfaz pela noção de **unidade e acabamento**. Esse **télos** (a verdadeira finalidade pretendida pela Igreja), regulador da organização da vida monástica, é assistido pelas qualidades **formais** da construção, evidenciando uma concatenação de elementos fundamentais, mas que também avança pela demonstração de um modelo a ser seguido, como verdadeiro **exemplo**.

Já dissemos, mas vale frisar, que com a extinção da ordem dos frades de São Celso, fica sugerida, dois séculos mais tarde, várias intervenções na Baliverna. Uma delas, bastante relevante, conquanto o mosteiro fora transformado em um “[...] quartel e que, antes da guerra, pertencia ainda à administração militar” (BUZZATI, 1997, p. 9). Após essa possível grande intervenção, outras também menores ocorreram, quando no lugar, “[...] deixado ao abandono, instalou-se ali uma turba de desocupados e desabrigados [...]. Só com o tempo a Prefeitura, tomando posse do imóvel, tinha imposto ali disciplina, registrando os inquilinos, implantando os serviços essenciais, afastando os tipos desordeiros” (BUZZATI, 1997, p. 9). Ademais, além de haver servido de abrigo durante a guerra, no presente, quando o conto se desenvolve, ao redor da Baliverna não há mais um campo, e sim um subúrbio de cidade; a construção sublime e

secular, apanágio da autoridade da Igreja, agora é desafiada pelo progresso desenfreado de casas que crescem sem qualquer organização, invadindo o derredor, dando à região **má fama** e o caráter subversivo/suburbano.

Ao distanciar-se do projeto original, ainda que a engenharia do século XVII já pudesse prever uma margem de segurança à construção, o desvio da finalidade (a heterotelia), no conto, é exemplificada, antes pela qualidade de seus habitantes e moradores, usuários e frequentadores, que pela escolha administrativa de transformar o lugar em um quartel de guerra e, em seguida, uma **regularização** da ocupação (algo que, em termos jurídicos, seria o mesmo que abonar uma ilegalidade) que ali se havia praticado. Com isso, pelo jogo entre original/adaptação (exibido o **não-acabamento**), Buzzati inscreve uma soma de fatores que justificariam a queda do prédio, pondo em evidência o conjunto de elementos que minaram a Baliverna.

Há, assim, um antes e um depois reunidos na Baliverna; convivendo em união, em multiplicidade, à construção antiga (primordial/original) vai se impondo uma outra construção, a que não se fecha, a que, na verdade, seguirá desconstruindo a original (e também seus desdobramentos). O antes/depois convivem em união, e essa condição nos é dada pelo olhar (foco narrativo/ponto de vista) do protagonista algo maravilhado. Através dele, Buzzati descreve os pilares, a viga-mestra, as muralhas, a altura dos muros, mas também evidencia algumas falhas, a má gestão, a pior escolha, as possíveis evidências de uma não-estrutura, o que levará, mais tarde na narrativa, à indagação fundamental do conto: “Tinha sido eu o causador da hecatombe? [...] Ou talvez tivessem sido os primeiros construtores que, com diabólica malícia, haviam planejado um secreto jogo de massas em equilíbrio [...]?” (BUZZATI, 1997, p. 12).

Na fabricação do *constructum*, afirmando o potentado da construção, as palavras empregadas são inequívocas: pilastra, portão murado, a viga-mestra, hastes, lanças, a laje de pedra (com a largura de três tijolos), a sacada, o muro imenso, o paredão compacto e regular, a muralha, as janelas altas, a parte posterior e a inferior, e o jardim.

Poderíamos apenas dizer, mas seria leviano, que em atenção à ruína, ao desfazimento desse *constructum* (da *struere*), estão imbricados, no prédio da Baliverna (e à narrativa), os elementos que decorrem das inadvertidas incursões e intervenções sobre o prédio. Dessa forma, como nos parece em um primeiro momento, há realmente uma falha na construção, mas ela só se revelaria pela má gestão, ficando ali escondida. Pode-se construir o prédio, e ele só será desconstruído com bombas ou pelo o acaso do descaso. Em ambos os casos, desviantes ou não da finalidade

originária, tudo estaria no oposto do que se lê como qualidade positiva da construção, e mais precisamente na pergunta que o protagonista se faz, acerca de quem seria o responsável pela queda da Baliverna: ele ou seus construtores?

Há, ali, conta-nos o narrador em certo momento, hastes lanciadas, enferrujadas e cediças; óculos vazios; lajes, muro e sacadas, sem sustentação, escoradas por estacas apenas encaixadas. Coisa que, já pela altura da danação, são como a revelação de uma nova **verdade** sobre a **verdade**. No conto, já apavorado, o protagonista nos diz que estes imbróglis estruturais é algo que se revela; velados, representam as **falhas** acortinadas pela estrutura: “[...] (só agora se revelavam para mim todos esses ardis, que à primeira vista confundiam-se na vastidão da parede).” (BUZZATI, 1997, p. 9).

Àquela pergunta fundamental que fará o protagonista a si mesmo, soma-se esta nova explicação. Sendo já a **falha** congênita gestada, por assim dizer, junto com a não-**falha**. Estrutura e desestrutura; construção e desconstrução praticadas já dentro do gesto inicial, a sugerir que desestrutura e desconstrução não formam, assim, o **fora** da construção, mas sim uma característica da *struere*. O caráter menos lógico, a vertente irracional que agride a ideia de **forma**, de **função**, da **razão**, da **unidade**, do **todo**, então sugeridas pela noção de segurança que se construiu com a estrutura. Quando os tijolos da Baliverna se desconjuntaram, **abrindo suas podres dentaduras**, e demonstrando sua **fenda tenebrosa**, já não estava ali, posta por debaixo da construção, a enorme abertura? E a estridência do reconhecimento da calamidade, dentro de um **estrondo que parecia**, não por acaso, com **uma trompa militar**?

Há, na estrutura, uma anti-estrutura (que é também estrutura), e que daquela não se afasta. É a negação dessa qualidade que abre no chão o abismo e, melhor, está enovelado ao que Buzzati descreve como **irresistível força de ruína**, tal como de um buraco negro fazendo com que tudo desapareça para dentro de si. O Estruturalismo, em última instância, é o trabalho da recuperação; da recuperação da construção de um método de análise. Claras as ideias de organização e modelo; envolvida, também, a noção de finalidade. Assim, ao texto literário, aplica-se uma dada teoria, em uma bipartição muito precisa: sujeito (pesquisador) e objeto (o texto literário). Nesse sentido, *A queda da Baliverna* pode ser lido (e até nos parece difícil, por qualquer enfoque, um distanciamento muito grande mesmo nas outras leituras a que nos dispusemos) como um escrito que antecipa (como um prógono) o Pós-estruturalismo; um texto que problematiza (na medida

que evidencia algumas questões que dão confiabilidade ao método) o ideário do *constructum*, da ordem como método organicista e operação modelar.

O domínio da estrutura, o norte inexorável do Estruturalismo, antes mesmo da queda, é posto em questão pelo protagonista:

Devo dizer que o estado do tétrico edifício deu-me má impressão desde a primeira vez. A própria cor dos tijolos, as várias rachaduras nos muros, os remendos, algumas vigas postas como escoras denotavam a decrepitude. E especialmente impressionante era a parede posterior, uniforme e nua, que tinha poucas, irregulares e pequenas aberturas, semelhantes mais as frestas do que a postigos. Por isso parecia muito mais alta do que a fachada, arejada de galerias e grandes janelas. – Não parece que o muro está pendendo um pouco para fora? – lembro que perguntei um dia a meu cunhado. Ele riu: – É claro que sim. Mas é só uma impressão. Os muros altos sempre causam esse efeito. (BUZZATI, 1997, p. 10).

A resposta do cunhado, ironicamente o cunhado, é a fala que subjaz dessa escola de pensamento e análise. As falhas, embora saltem aos olhos, tais como os muros que pendem para fora de sua base fulcral, seriam apenas **impressões** causadas pelo **efeito** da própria estrutura. Tal como Babel, a Baliverna é uma desconstrução que se revela com o passar dos anos. Sua lógica de convencimento se apoia na **forma** que mais parece apropriada, e que se esboroa por todas as partes do contexto. Tal como a omissão, que faria desencontrar a razão da argumentação, as **falhas** estão apenas no **fora**, dando ao **dentro da obra** uma plena sensação de segurança. Babel e Baliverna surgem como desafios da ordem.

A “torre de Babel” não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, e exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é apenas uma tradução “verdadeira”, uma *entr’expression* transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência de *constructum*. Existe aí (traduzamos) algo como um limite interno à formalização, uma incompletude da construtura [constructure]. Seria fácil e até certo ponto justificado ver-se aí a tradução de um sistema em desconstrução. (DERRIDA, 2006, p. 11-12).

3. BALIVERNA/PRUITT-IGOE

Sabemos, por fonte segura, que a Baliverna ruiu. Também, que se aceite como mito ou narrativa a história de Babel, que toda a torre, por imposição de Javé, veio abaixo como razão de que jamais os homens pudessem novamente subir fisicamente até os céus.

Há, contudo, por seu caráter exemplar, uma outra queda que ora nos interessa.

Essa queda é agora bem mais recente, e de forma irônica (embora nem sempre seus críticos a identifiquem assim) tem sido apontada como o marco limítrofe, do ponto de vista arquitetônico, entre as épocas Moderna e Pós-moderna, e, como efeito delas, ao que mais nos interessa, o fortalecimento do Pós-estruturalismo. Trata-se da implosão dos edifícios do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, na cidade de St. Louis, nos EUA. 2.870 apartamentos, 33 edifícios, com 11 andares cada, dispostos na área de 23 hectares, erigidos sob projeto do arquiteto Minoru Yamasaki, com a finalidade inicial de acomodar pessoas que haviam sido retiradas das favelas que avançavam para o centro da cidade e que, de inúmeras formas, ameaçavam a economia local, foram implodidos, no dia 15 de julho de 1972, às 15h32min (data simbólica, segundo Charles Jencks, da morte da arquitetura Moderna). O projeto, inicialmente promissor, foi sendo gradativamente minado pelas mais notórias mazelas sociais, econômicas e políticas, largamente exercitadas em toda história americana. Sem a atenção mínima necessária por parte dos construtores e da administração pública, repleto de defeitos e com a esdrúxula diretiva da divisão dos prédios a serem ocupados por etnias, segregando brancos e negros, o que se viu foi uma espécie de acomodação de pessoas que, voluntariamente, seguiam diariamente para suas celas. O que levou a administração à implosão do conjunto, apenas 22 anos após sua construção, foi o exemplo diário e reiterado que o conjunto havia se tornado, como a versão americana da falibilidade da ideia de progresso, desafiando conceitos e valores culturais. Em evidência, Pruitt-Igoe tornava-se, em aparente desvio com a finalidade inicial, o próprio exercício da marginalidade; voluntariamente, pobres e miseráveis eram **aprisionados, postos em zonas de controle**, fazendo crescer aos olhos do mundo a diretiva americana da exclusão.

Doravante, as ideias do CIAM, de Le Corbusier e outros apóstolos do “alto modernismo” cederam cada vez mais espaço à irrupção de diversas possibilidades, dentre os quais as apresentadas pelo influente, *Learning from Las Vegas*, de Venturi, Scott Brown e Izenour (também publicado em 1972) mostraram ser apenas uma das fortes lâminas cortantes. O centro dessa obra, como diz seu título, era insistir que os arquitetos tinham mais a aprender com o

estudo de paisagens populares e comerciais (como a dos subúrbios e locais de concentração de comércio) do que com a busca de ideais abstratos, teóricos e doutrinários. Era hora, diziam os autores, de construir para as pessoas, e não para o Homem. (HARVEY, 2007, p. 45).

Tal como a queda de Babel e da Baliverna, a implosão de Pruitt-Igoe abre um abismo sob os pés de um protagonista desavisado. A estrutura, tipicamente modernista, desmanchava-se e, de forma estridente, também punha em evidência **suas podres dentaduras**. Esse marco, tomado à exaustão e sempre com as ressalvas pertinentes, serve-nos agora para a afirmação do Pós-estruturalismo, que a partir dos anos 60, nas mais variadas frentes – e aqui o *leitmotiv* arquitetural (Babel, Baliverna, Pruitt-Igoe), pode ser compreendido como uma leitura da (em/com) diferença, em relação aos valores prorrumpidos no Estruturalismo. Sem seguir uma fórmula previsível ou que tenha como premissa a ruptura (essa seria uma leitura ingênua), entre outras coisas, o Pós-estruturalismo coloca em suspeição o entendimento de significado e referência da linguagem. Para Williams, um teórico do Pós-estruturalismo, a melhor forma de compreender essa corrente filosófica se dá através das obras de seus principais autores: Derrida, Deleuze, Foucault, Lyotard e Kristeva, segundo sua eleição. Para o autor, cada um destes nomes traz em seu trabalho um ensaio que desafia os **limites do conhecimento**, no sentido de suprimir a segurança e a estabilidade com que os métodos estruturalistas (ou decorrentes dele) moldam sua análise. Williams escreve:

O pós-estruturalismo rastreia os efeitos de um limite definido como diferença. Aqui, “diferença” não é entendida no sentido estruturalista de diferença entre coisas identificáveis, mas no sentido de variações abertas (que são chamadas, às vezes, de processos de diferenciação e, muitas vezes, diferenças puras). Esses efeitos são transformações, mudanças, reavaliações. O trabalho do limite é abrir o limite, e mudar nosso senso de seu papel como verdade e valor estáveis. E se a vida tivesse diferentes padrões? E se nossas verdades estabelecidas fossem outras, não o suposto? Como podemos fazer as coisas diferentes?
Essa definição do limite como algo aberto e inapreensível – exceto por seus rastros ou expressões em formas mais fixas de conhecimento – leva a grandes variações entre pós-estruturalistas. Eles observam os efeitos em diferentes lugares e seguem diferentes rastros. Eles dão diferentes caracterizações, temporária e necessariamente ilusórias do limite. (2012, p. 47).

A tradição, tal como aqui será discutida, sem dúvida encontra em Derrida seu maior opositor (embora esse termo não venha a alcançar diretamente as intenções do filósofo). Como um

comentador, Derrida não nega ele mesmo uma influência metafísica, evidenciando como uma espécie de impossibilidade de desligamento desse vínculo. Para tanto, vale considerar, conforme escreve Eagleton, como ao próprio autor parece o desenvolvimento de seu pensamento:

Derrida considera sua obra como inevitavelmente “contaminada” por esse pensamento metafísico, por mais que dele se procure livrar. Mas se examinarmos de perto esse primeiros princípios, veremos que eles sempre podem ser “desconstruídos”: pode-se mostrar que são antes produtos de um determinado Sistema de significações, do que algo que os sustenta de fora para dentro. Tais princípios primeiros são comumente definidos pelo que excluem: são parte das “oposições binárias” de que tanto gosta o estruturalismo. Assim, para a sociedade dominada pelos homens, o homem é o princípio fundamental e a mulher é o oposto excluído desse Sistema; e enquanto tal distinção for rigidamente mantida, todo o Sistema pode funcionar com eficiência. A “desconstrução” é o nome dado à operação crítica através da qual tais oposições podem ser parcialmente enfraquecidas, ou através da qual se pode mostrar que se enfraquecem parcial e mutuamente no processo de significação textual. A mulher é o oposto, o “outro” do homem: ela é o não-homem, o homem a que falta algo, a quem é atribuído um valor sobretudo negativo em relação ao princípio primeiro masculino. Da mesma forma, porém, o homem é o que é apenas em virtude da negação desse outro, ou desse oposto, definindo-se a si próprio em contraposição a ele, sendo portanto toda a sua identidade atingida e ameaçada pelo mesmo gesto com que busca afirmar sua existência singular e autônoma. A mulher não é apenas um outro ser, no sentido de alguma coisa fora de seu alcance, mas um outro intimamente relacionado com ele, a imagem daquilo que ele não é e, portanto, uma lembrança essencial daquilo que ele é. Assim, o homem precisa desse outro, mesmo que o despreze, e é obrigado a dar uma identidade positiva àquilo que considera como não-coisa, como nada. (EAGLETON, 2006, p. 182-183).

E também, falando mais objetivamente do papel da Desconstrução:

A desconstrução tenta mostrar como tais oposições, para se manterem como tais, por vezes traem-se a si mesmas, invertendo-se ou desaparecendo, ou precisam colocar à margem do texto certos detalhes insignificantes que podem voltar a perturbá-las. A leitura típica habitual de Derrida consiste em tomar um fragmento aparentemente periférico da obra – uma nota de rodapé, um termo ou imagem menor e repetido, uma alusão casual – e nele trabalhar tenazmente até o ponto em que ele ameace dismantelar as oposições que governam o texto como um todo. A tática de crítica desconstrutiva é, em outras palavras, demonstrar como os textos podem embaraçar seus próprios sistemas lógicos dominantes. E a desconstrução mostra isso tomando os pontos “sintomáticos”, os *aporia* ou impasses de significado, nos quais o texto enfrenta problemas, perde a coesão, e se abre a contradições. (EAGLETON, 2006, p. 184).

À reunião, em feixe, dos autores propostos por Williams, também podemos acrescentar, para a finalidade que pretendemos, outros três grandes pensadores, Harold Bloom, Walter Moser

e Michel Mafesolli. Com o cuidado devido, Walter Moser, em trabalho homônimo, preferindo evitar as indefinições ou a saturação de definições provadas pelo vocábulo Pós-modernismo (e não há porque não acatarmos o mesmo procedimento), ensaia algumas características da produção artística recuperando o conceito historiográfico do *Spätzeit*¹. Tal como no *Zeitgeist* (relembrado, a partir de Hegel, por Anatol Rosenfeld, *Reflexões sobre o romance moderno*, 1969), também nele se caracteriza um dado momento da ocorrência histórica, resultando numa espécie de fenômeno unificador, como se insinuasse uma conspiração (o espírito de uma época) manifestada por acontecimentos que de alguma forma se articulam nas mais diversas áreas da atuação social. Enquanto se lê, contudo, o *Zeitgeist* como o próprio conjunto do sumo intelectual e cultural em vigência, o *Spätzeit* se caracteriza por marcar uma convergência de fatores que instruem um fim, o ocaso de uma época de confluências. Prevalece, no *Spätzeit*, a reunião de componentes (o autor destaca cinco deles) que, somados, evidenciam o fim ou o abrandamento de um período artístico-produtivo, anunciando, por conseguinte, o início de outro: para nós, marcadamente, o fim (que não é o fim) do Modernismo e o início do Pós-modernismo². O artista do Modernismo, como avalia Moser (1999), de certa forma colocava em xeque a pretensão social pela busca das verdades eternas, legitimadoras (embora seja certo que uma gama incontável de teóricos jamais pudesse veicular essa possibilidade), mas ainda não previa uma infusão do mundo

¹ O termo *Spätzeit*, conforme explica Walter Moser, é de dificultosa tradução, mas designa o período de encerramento de uma época: Segundo explica: “Proponho-me engarjar-me aqui numa exploração do campo designado por esse termo. Começarei por associá-lo a um substantivo que já atingiu o estatuto de um conceito historiográfico: *Spätzeit*. O fato de empregá-lo na sua versão alemã pode indicar que são, sobretudo, historiadores de língua alemã que se serviram dele, mas mostra também meu embaraço de tradutor. Como traduzir *Spätzeit*? “época tardia” não é corrente, “tempo da decadência” é restritivo demais, “o tempo que chega tarde” literal demais. Trabalharemos, pois, com o termo alemão como a sigla de alguma coisa que resta precisar”. (1999, p. 33).

² A polêmica acerca do termo é fato. Teóricos, como Bauman ou Augé, por exemplo, deixaram de promover seu uso preferindo expressões substitutivas, como *mundo líquido* ou *supermodernidade*, respectivamente, entre muitas outras. Nada obstante, os teóricos mais sérios no enfrentamento do tema, não permeiam dúvida acerca da procedência do mesmo. Podemos citar, entre outros autores: Barth, Baudrillard, Calinescu, Fernandes, Gumbrecht, Habermas, Harvey, Hutcheon, Huyssen, Jameson, Jauss, Lyotard, Mafesolli, Moriconi, Rose, Santiago, Touraine, Vattimo, Yudice, etc. Ainda é preciso dizer que alguns autores, como Fernandes, pretendem uma dissipação entre Pós-Modernismo e Pós-Modernidade, sendo este algo que contenha a qualidade daquele. Contudo, o uso mais corrente parece convergir para a utilização dos termos como sinônimos. O *Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2008, não esclarece uma divergência, referindo-se: **pós-modernismo**. s.m. (sXX) HIST.ART. HIST.LIT. denominação genérica dos movimentos artísticos surgidos no último quartel do sXX, caracterizados pela ruptura com o rigor da filosofia e das práticas do Modernismo, sem abandonar totalmente seus princípios, mas fazendo referências a elementos e técnicas de estilos do passado, tomados com liberdade formal, ecletismo e imaginação; pós-moderno. iniciais maiúsculas. GRAM. pl.: *pós-modernismos*” (p. 2.270). O que se percebe é que, quando considerado simples estilo, autores alternam, referindo-se ao fenômeno como *Pós-Modernismo*, quando, porém, utilizado como descrição de uma época, recorre-se mais ao uso do termo *Pós-Modernidade*, sendo aquele o produto cultural deste. Para nosso estudo, que considera a existência de elementos suficientes para a descrição de uma época, utilizaremos Pós-Modernismo e Pós-Modernidade, sem distinção, tal como fazem Huyssen, Baudrillard ou Lyotard.

na multiplicidade de imagens que construía, dia após dia, um simulacro de existência. Na efervescência da criação, uma das questões fulcrais que perseguiram o autor moderno estava na busca da **originalidade (origem)**, no fato de que o novo pudesse quebrar com as produções antecedentes, numa constante ruptura, cujo grau de validade dependia de seu maior ou menor grau de criatividade, muitas vezes incitadas dentro de vanguardas, cada qual com sua importância específica. O abstracionismo, que colhemos nos impressionistas, pontilhistas, cubistas, futuristas, entre outros, deu progresso, na primeira metade do século passado, ao que passou a ser chamado de crise da representação. A subjetividade, as complexas noções de sujeito, de indivíduo, e do eu, compõem uma oposição que se refere à identidade, com conceitos que se dissipam quando pensamos em Modernidade e Pós-modernidade. O ponto de vista psicanalítico, onde beberam muitos dos principais autores de ambos os períodos, nos dá uma boa orientação. Assim escreve Joel Birman acerca do tema:

Se examinarmos de maneira meticulosa os critérios que foram estabelecidos por certos autores para marcar a diferença entre a ideia de modernidade e aquela de pós-modernidade, no registro teórico que nos interessa aqui – aquele no qual se inscreve o sujeito –, podemos nos aperceber que o que caracteriza a modernidade é a possibilidade sempre presente e renovada de *inventar o sujeito*. Pelo contrário, na pós-modernidade, não se crê mais, como outrora, que a subjetividade, enquanto tal, possa ser objeto de uma invenção permanente. Neste sentido, parece que a pós-modernidade retoma algumas imagens e insígnias da sociedade tradicional, a ideia de tradição opondo-se, aqui, à ideia de invenção e à possibilidade de se crer na reinvenção permanente do sujeito (1996, p. 142).

Como se vê, no contexto seguinte ao do Modernismo, e que marca nossa atualidade, há uma mudança significativa, a ponto de Birman escrever, em outro de seus textos, que é preciso reconhecer que, na passagem da Modernidade para a Pós-modernidade, “[...] algo da ordem do sujeito e do desejo se transformou radicalmente. Aquele não consegue mais acreditar, como anteriormente, que pode transformar a si mesmo e ao mundo com seu desejo, de maneira a poder reinventar a si mesmo e a ordem social” (BIRMAN, 2000, p. 81).

A ideia forte está na insatisfação, que identificamos na literatura, na arquitetura, na filosofia e na psicanálise da questão do **novo**, do que deve ser estabelecido como **origem** (a grande **origem**, tal como se enxerga no Sol e no Pai). O endividamento dos grandes elementos (literatura, arquitetura, filosofia, psicologia), perante sua origem/Pai/gesto criador/fundação, deu à Modernidade a segurança do crédito, ao redor do qual se construiu o ideário revolucionário,

materializando uma crença transformadora do sujeito coletivo, calcada num desejo implacável de realização agônica. Diante dessa premissa, endividado até a alma, o sujeito Pós-moderno, alinhando a cultura do espetáculo e a do narcisismo, pretendendo desarticular essa relação Pai-filho, como se tem lido, passou ao comportamento que “[...] busca sempre a *estetização* de si mesmo, transformado na finalidade crucial de sua existência” (BIRMAN, 2000, p. 84 – grifo do autor). Com clara ressonância em nosso processo cultural, o novo artista redistribui esse novo estado de espírito que acomete o homem comum, e se refaz através da noção de continuidade, de fragmentação, de falta de sentido, de desestruturação, do contingente, do imediato, do provisório, do temporário, das narrativas diárias e evanescentes, da superficialidade, da tecnologia e do armazenamento, com alguns destes elementos possibilitados pela busca constante do arcabouço histórico que temos, pela tradição.

3.1. Tradição e *Spätzeit*.

Moser aponta o processo de **perda de energia** como primeiro componente do *Spätzeit*, e cita dois vetores muito conhecidos para seu exercício: são eles o **paraíso perdido** e a **idade de ouro**. O primeiro deles, sinteticamente, sinaliza aquela impressão essencialmente humana de que estamos sempre no lugar errado, distantes do local onde deveríamos ou poderíamos estar; um lugar em que pudéssemos gestar uma obra capaz de lograr alguma importância. A história da arte marca inúmeros trabalhos que foram realizados sob essa noção. Assim, sem poder estar no lugar ideal, o artista deixa de poder realizar o que tem de melhor em si, devendo contentar-se com um trabalho menor. O problema, contudo, pode se estender. Não bastaria, por exemplo, poder estar no lugar idealizado, mas antes, saber qual seria este paraíso capaz de disparar nossas mais recônditas qualidades criativas. O segundo vetor mostra-se praticamente insuperável: a **idade de ouro** é objetivo bem mais aflitivo, pois está marcada em outro tempo, normalmente no passado, quem sabe no futuro, jamais, porém, no presente, justamente – impondo uma sina condicional – onde nos encontramos. Como se nota, não bastou que estivéssemos no lugar errado, erramos também o ano, o mês, o dia e a hora. Assim, nada podemos fazer. Passemos ao conformismo e à resignação, os grandes realizadores de nossa época, uns sortudos, são o contingente de tanto que se perde num número infinitamente superior ao que se poderia produzir.

É justamente dessa forma que o autor contemporâneo produz: infiltrando-se na sociedade em que reproduz, reconhecendo-se como parte de sua época, e jamais do lado de fora, uma testemunha que se engendra. Sua vida comum, de produtor artístico, confunde-se com a sociedade com a qual necessariamente se mistura. Dentro do fim de uma época, portanto, o conceito de perda de energia liga-se sempre às temáticas do **enfraquecimento** e de **diminuição de tamanho**, mas são as consonantes que caracterizam a própria condição humana, em meio à imensidão do universo. Conforme Moser (1999, p. 34):

Segundo esse modelo natural, os humanos se encontrariam no interior de um sistema cósmico fechado que evolui segundo a lei da entropia: o sistema teria nascido provido de um máximo de energia, de recursos, de força criadora. Sua evolução seria marcada pela perda progressiva dessa plenitude inicial. A energia se perde, os recursos se consomem e, conseqüentemente, diminuem; o tamanho das criaturas que esse sistema é capaz de produzir vai diminuindo, a força criadora dos humanos se enfraquece. O sistema está engajado numa lógica evolutiva que deixa prever seu fim entrópico – a menos que acontecimentos neguentrópicos revertam o movimento.

Absolutamente pontual a interpretação do autor. O artista do fim do Modernismo é aquele que “[...] chega tarde, o sujeito humano do *Spätzeit* encontra-se num mundo diminuído, com forças diminuídas, e rodeado de seres diminuídos em relação ao estado inicial desse mesmo mundo” (MOSER, 1999, p. 34). Vivendo, assim, numa constante de perda irreparável, esse autor se assevera do saudosismo, da nostalgia, de um passado brilhante do qual se torna devedor, e, erroneamente, não só busca nele seu ideal de representação, como tenta reproduzi-lo insistentemente. Moser pontua que:

Com o aparecimento dos tempos modernos, cujo imaginário reverte esse esquema entrópico da história, desenvolve-se, ao contrário, a ambição, se não o orgulho, de poder conceber e, mais ainda, de construir um novo mundo que seja melhor e mais poderoso que o do passado. [...] poder-se-ia, pois, crer que esse esquema entrópico desapareceria. Poder-se-ia crer, igualmente, que a mistura do mito e da história seria ultrapassado em favor de uma historiografia científica, mas nada disso aconteceu. O esquema volta mais forte ainda, e nada perdeu de seu vigor na afirmação programática da perda de vigor.

[...]

Em resumo: o que diz esse componente semântico do termo *Spätzeit*? – Que aqueles que chegam tarde são prejudicados, encontram-se num mundo diminuído, esgotado e são desprovidos de energia criadora. Eles devem se contentar com aquilo que sobrou, ajustar-se ao potencial reduzido que lhes oferece sua época, prontos a sonhar com nostalgia e pesar com as grandezas heroicas do passado. (MOSER, 1999, p. 35-36).

A **decadência** é o segundo componente do *Spätzeit*. Além de aludir a **diminuição de tamanho**, a **perda da força criadora**, esse artista apequenado se vê diante dos escombros e ruínas que, tal como no quadro de Fussli (que citamos no início deste trabalho), dão testemunho de uma época passada, que lhe chega através de fragmentos. As artes passadas, tais como aquelas estátuas sofreram um processo de desintegração; dessa forma, “[...] o destino do artista que veio tarde consiste em ser condenado a habitar um mundo decaído” (MOSER, 1999, p. 36). Nesse componente, o principal vilão é o tempo, que passa a ser visto como um desconstrutor e não mais como um fenômeno capaz de concatenar e validar um sistema de ocorrências, resultando no próprio desfazimento do *Zeitgeist*. Percebemos que essa inscrição é fulcral no artista Pós-moderno, que não avaliza uma vida plena para a época futura, certo de que toda tecnologia possível jamais será capaz de conter as atrocidades que o passar dos anos realizará em seu corpo, como um exemplo também do colapso social.

Há, ainda, que se observar a **saturação cultural**. Um dos ensaístas fundadores da representação literária na narrativa contemporânea, John Barth, tem sua força teórica no ensaio *The literature of the exhaustion*, 1967, cujas ideias centrais são reavaliadas – é verdade que algumas são até relativizadas – no, também de sua autoria, posteriormente confeccionado, nominado: *The literature of the replenishment* (1976). O estertor de Barth responde com validade a indagação angustiante amplificada pelos artistas de então: o que fazer agora? Com a quebra do conceito de **origem**, sua passagem para o jogo, Barth investiga, na economia Pós-moderna, o que os artistas de sua época podem fazer de novo? De fato, a época era de vigente **desgaste de certas formas** e da **exaustão de certas possibilidades**. Negar o dom, a intenção da escrita, diante da evidente saturação cultural e estética, segundo Barth, não seria a melhor resposta; na verdade, segundo ele, isso não poderia jamais ser motivo de desespero. Se a exaustão das formas existe, pergunta-nos Barth, por que, então, negar a utilização dessa saturação contra ela própria? Dentro dos fundamentos da Desconstrução, ideia equiparada se estende ao binômio **tradição/traição**. Como herdar, e quanto trair essa herança? Nos anos 60, essa era – e havia mesmo de ser – uma questão lógica entre os artistas.

A cultura do *Spätzeit*, como se disse, se desenvolve em meio a fragmentos, restos, escombros, ruínas de culturas anteriores, de elementos que se materializam no presente. O artista

do final do Modernismo, em meio a esta pluralidade destroçada, se vê numa enrascada produtiva, pois carrega uma carga que só se avoluma. “[...] O presente é percebido como a descarga das culturas do passado. O espaço cultural é um campo de escombros; os *disiecta membra* não somente das estátuas antigas, mas de todas as estátuas e de todas as obras de todos os tempos aí se empilham” (MOSER, 1999, p. 38). É muito comum encontrarmos designativos tais como **sociedade do empilhamento** ou do **acúmulo**, o que se justifica neste contexto, no qual o espaço cultural mostra-se claramente saturado pelo legado de seus antecedentes.

Para esse artista, atina Moser, bem como reclama Barth, são duas as reações possíveis diante da herança. Uma delas, negativa (pela aceitação da herança, uma submissão à origem); a outra, positiva (pela traição da herança). O artista que vê nessa saturação cultural um obstáculo para a sua própria produção reage negativamente, enquanto aquele que reconhece, nesse contexto, circunstâncias favoráveis para seu trabalho, capaz de engendrar uma nova fase produtiva, reage positivamente. Conforme escreve Moser:

A atitude negativa percebe menos a plenitude que o excesso. Ela tende a ver nesse campo de escombros um estorvo para quem quer tornar-se culturalmente ativo. O artista se vê paralisado por esse excesso de objetos, por essa irrupção maciça do passado. Esse é, sobretudo, o caso do artista moderno, que aspira valores positivos da novidade, da originalidade, da autenticidade, e que vê fracassado seu gesto preferido, que consiste em fazer tábula rasa, a fim de começar do zero. Na espécie de claustrofobia cultural que o ataca nesse quarto de despejo, só lhe resta, muitas vezes, a linha de fuga em direção a algum primitivismo, gesto que concretiza seu desejo de situar-se num momento original.

[...]

A atitude positiva percebe menos o excesso que a plenitude. O artista que não tem a pretensão da criação *ex nihilo*, que não vive no etos do novo começo, poderá perceber a plenitude que o envolve como uma fonte inesgotável. A densidade de materiais culturais que o envolve pode então ser vista como uma riqueza que lhe é oferecida, e que ele pode aproveitar enquanto criador. Isso com a condição de que ele aceite criar a partir de uma mesa cultural já posta e onde reina a abundância. Com a condição de que ele aceite trabalhar com os materiais que já estão ali [...]. (1999, p. 39-40).

Aparentemente, todas as formas estavam esgotadas. Depois de todas as experiências formais empreendidas durante a primeira metade do século XX, tornou-se um desafio aos novos artistas redescobrir a validade dos artifícios da linguagem e da literatura, a fim de recuperar

noções que haviam sido abolidas (gramática, pontuação, personagens, enredo, etc.); conscientes daquilo que seus predecessores conquistaram, restava-lhes uma posição claramente epigonística. O Pós-estruturalismo, no entanto, com ressonância na doutrina de Nietzsche e Heidegger, desestabiliza a noção oposicional proposta por Saussure. Nesse sentido, Moser chama a atenção para um dos componentes fundamentais do *Spätzeit*, e que em verdade mais nos interessa: a secundariedade. O aparente esgotamento, que se pode dizer havia encontrado seu canto do cisne na intrincada literatura de Borges, na verdade, estava se abrindo para um caminho completamente diverso. No conto, *Pierre Menard, autor de Quixote* (1944), pelo qual se apreende uma situação irônica de observar no copiado o estilo do copiadador, elabora-se a síntese da agonia e o cúmulo do endevidamento. A escrita original, tesouro maior da Modernidade, agora era frontalmente devassada, pela reutilização do texto: sem dúvida, a reescrita, que havia sido obliterada pelo pensamento moderno, torna-se uma das características centrais do contemporâneo, que, como vimos, reage positivamente à saturação cultural³. Barth, diante do conto de Borges, atenta-nos para o fato de que o leitor é compulsoriamente levado a comparar a **verdade** estabelecida pelos dois textos, graças ao caráter metaficcional desta experiência. O artista não deveria mais escolher a via do esgotamento como impedimento a sua produção, mas, contrariamente, valer-se do que já está posto para o aprimoramento de sua obra, da arte em si, fazer disso, enfim, a matéria-prima do seu trabalho. Esta nova forma de enxergar a produção artística supera, sem dúvida, a distinção clara entre o artista e seu público, no sentido de romper a noção de aura artística que adjetivava como **aristocrático** o trabalho artístico. O escritor, então, é um agente consciente que obtém o efeito estético através de determinadas técnicas e expedientes. Não se trata mais de um indivíduo dotado de um talento incomum. Não há melhor descrição deste processo senão o que assinala o próprio Moser:

Aqui, “secundariedade” será utilizada, sobretudo, para designar um modo de produção cultural que trabalha a partir de um pré-constituído cultural, a partir de materiais previamente dados, que já têm um estatuto cultural – não se trata, pois, de “matérias primeiras” pré-culturais – e que podem ser submetidas a toda espécie de transformações. [...] Empenho-me muito mais em afirmar que a cultura cresce

³ Toda a Antiguidade romana conhece e ilustra o processo de reescrita, inclusive através do processo de emulação (numa espécie de elogio à obra precedente). Sêneca reescreve tragédias gregas, Plauto se apropria de várias comédias, e o intertexto é notório entre Lucrécio e Epicuro, Catulo e Safo, Virgílio e Homero, ou como Ovídio em Heróides.

sobre um húmus cultural, que ela já é sempre complexa, e que a simplicidade, no domínio cultural, só se obtém como resultado de um trabalho de análise. Na realidade, ela não é nunca o ponto de partida do processo. (1999, p. 41).

Olhar secundariamente para um texto literário, neste caso, é olhá-lo com a diferença de quem descobre uma fenda na estrutura; é percorrer entre os andares ou entre os caminhos que nos fazem não apenas chegar a ele, bem como explorá-lo, e, por fim, abandoná-lo; é, definitivamente, cair para dentro do texto, fazer a arqueologia para qual a obra se abre. “A produção secundária está destinada a fornecer os materiais para o próximo ato de criação, enquanto os materiais que têm o estatuto primeiro na sua construção são, em sua realidade, por sua vez, já produtos de uma secundariedade” (MOSER, 1999, p. 42).

O que se clarifica, através desse componente, é uma implosão de termos sacralizados e opostos, tais como originalidade e a cópia; a escrita e a reescrita; a produção e a reprodução, e mesmo primariedade e secundariedade. Contudo, como bem adverte Moser, a crítica dirigida àqueles que adotam a secundariedade como componente da criação cultural mostra-se muitas vezes severa. Nessa esteira, escreve:

Não se toca impunemente naquilo que nos permite pensar e é por isso que muitos esteticistas, teóricos e analistas da coisa cultural reagem contra a evidência da secundariedade cultural com uma rejeição às vezes violenta. Essa reação negativa assume formas mais ou menos explícitas. Ela se manifesta através de metáforas de conotação negativa quando se trata de representar processos cuja secundariedade não se poderia negar. [...] A acusação subjacente, em termos de uma estética mais tradicional, é a falta de originalidade e de autenticidade, ou, em termos mais hegelianos, a ausência de um trabalho crítico e, por isso, a anulação do processo histórico da arte (MOSER, 1999, p. 42).

O olhar contemporâneo, portanto, sobre uma obra canonizada, não se trata de uma segunda fase do que se realizava na primeira metade do século passado; não estamos em um processo onde se cataloga produtos de melhor ou de pior qualidade, porque seu contexto produtivo é completamente outro, realizado por escritores que não são, nem melhores, nem piores que aqueles de antanho, mas que estão capacitados a pensar de outra maneira, preferindo, entre outras coisas: acolher, a excluir; relativizar, a objetivar; dialogar, a calar-se; livres da nostalgia de “[...] uma teoria moderna da criação, cujos termos-chave e valores positivos são o progresso, a novidade, o recomeço e a originalidade [...]” (MOSER, 1999, p. 43), capaz de engendrar o impedimento da própria criação, diante da mínima suspeita da ideia de **secundariedade**. O

escritor é um agente consciente que obtém o efeito estético através de determinadas técnicas e expedientes. Não se trata mais de um indivíduo dotado de um talento, um dom incomum, que o faz um homem especial, entre tantos. Para Moser (1999, p. 55):

No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [*Gegenständlichkeit*].

Tal a essencialidade dessa condição, que no plano literário verificamos a multiplicação de personagens em exercício de razoável incerteza em relação ao mundo, tal como elucida Harvey:

O romance pós-moderno, alega McHale (1987), caracteriza-se pela passagem de um dominante ‘epistemológico’ a um ‘ontológico’. Com isso ele quer dizer uma passagem do tipo de perspectivismo que permitia ao modernista uma melhor apreensão do sentido de uma realidade complexa, mas mesmo assim singular à ênfase em questões sobre como realidades radicalmente diferentes podem coexistir, colidir e se interpenetrar. Em consequência, a fronteira entre ficção e ficção científica sofreu uma real dissolução, enquanto as personagens pós-modernas com frequência aparecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele. (2007, p. 46).

Nesse sentido, o homem que cria nestes dias, não pode abrir mão de uma determinação relacional com tudo o que o antecedeu, mas pode traí-la. Como explica Moser: “O *Spätzeit* é aquilo que vem depois de alguma coisa que o terá precedido, mas não é determinada. O chegar-depois, ou estar-aí-depois é o núcleo de sua temporalidade. Temporalmente falando, o *Spätzeit* é pura posteridade” (MOSER, 1999, p. 44). A noção de que houve, portanto, uma época culminante torna-se fundamental nesse entendimento, sem, contudo, significar que o que quer que venha a lhe dar continuidade esteja arraigado a uma espécie de lógica evolutiva. De fato, “[...] chega no final do ciclo, quando os recursos e os heróis estão esgotados, quando a força vital diminui, quando tudo declina, imediatamente antes do desabamento decisivo que anuncia um novo ciclo” (MOSER, 1999, p. 44), mas o *Spätzeit* não se qualifica justamente como a finitude daquilo que o precedeu, dado que a posteridade cultural que se inicia é marcada por uma força motriz criativa que lhe é particular, capaz de criar novos paradigmas e formas.

O agônico é a marca da superação intelectual do que o precedeu, e a ideia de escrita agônica trata-se de processo diametralmente oposto dessa posterioridade, sendo uma das

diferenças fundamentais entre o novo artista e o artista do Alto-Modernismo. Não só a originalidade impulsionava, mas também assombrava o escritor do início do século passado. Havia uma diretiva implícita em realizar obras que fossem melhores, que superassem as obras antecedentes, capaz de legitimar o novo trabalho. A nova obra, nesse sentido, tinha por premissa rivalizar com as demais, e é justamente desse índice superativo de que nos fala Harold Bloom, em seu famoso livro: *A angústia da influência* (1996), um dos autores que mais recentemente recorreram ao *Spätzeit* para a elaboração de seus argumentos. A leitura de Moser, acerca do trabalho de Bloom, não merece reparos:

Ora, no seu esforço para determinar esse “ser-tarde”, Bloom recorre, mesmo assim, a uma figuração narrativa que obedece à lógica de uma linearidade temporal e reafirma, pois, a relação de posterioridade. Privilegiando a passagem de pai a filho, e, portanto, as relações agonísticas entre pai e filho, ele traduz, entretanto posterioridade por posteridade. Ele inscreve o conceito na história de uma descendência patrilinear. Para Bloom, a criação poética ocorre sempre num clima de “ansiedade da influência”, isto é, o poeta-filho deve começar sua atividade à sombra de um poeta-pai poderoso, trabalhando, pois, sob a ameaça angustiante de ser absorvido pela força da obra do poeta-pai.

Segundo Bloom, essa relação agonística entre poeta-pai e poeta-filho não se limita a alguns casos esporádicos, mas parece, ao contrário, determinar as condições de criação incontornáveis em toda a modernidade poética. (MOSER, 1999, p. 45).

Para explicar como o Modernismo se engendrou nessa forma criativa, trilhando um caminho que leva em conta sempre o índice superativo, Bloom cria a mítica teoria dos autores gigantes e titânicos: as *titanic figures*. Supostos seres que não conheciam a influência, e que balizaram um arcabouço paradigmático complexo. A par disso, Barth compreende que o escritor contemporâneo entende sua época como inequivocamente desgastada por certas formas, pela exaustão de certas possibilidades (BARTH, 1984), fenômeno que o habilita a livrar-se daquela angústia premente de suas influências; livrar-se das amarras de produzir obras que superassem nomes que haviam levado a produção artística ao extremo. A pergunta que fazemos, e que certamente carregava o ânimo daquele artista angustiado, é muito objetiva: como superar Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, Mann e alguns outros? A nova acepção da criação artística se negou a esse tipo de indagação, por correr o risco de se prostrar, tal como o filho-poeta, diante do gigantismo das obras anteriormente gestadas pelas *titanic figures*.

Esse agonismo, para autores como Jameson, trata-se da materialização de uma reação aos modelos canônicos agudizados pelos modernistas, e não necessariamente uma forma de pensar

diante da saturação cultural. Assim, boa parte da nova produção entra em conflito com a anterior sem perder aquela aura superativa, capaz de estabelecer um *status* substitutivo de arte, mas que enseja a manutenção de um embate constante, artisticamente dialético. Conforme Jameson (1985, p. 17):

[...] os casos de pós-modernismo citados acima aparecem, na sua maioria, como reações específicas a formas canônicas da modernidade, opondo-se ao seu predomínio na Universidade, nos museus, no circuito das galerias de arte e nas fundações. Estes estilos que no passado foram agressivos e subversivos – o Expressionismo Abstrato, a grande poesia de Pound, Eliot e Wallace Stevens, o *International Style* (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies) Stravinsky, Joyce, Proust e Thomas Mann –, que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora, para a geração que entrou em cena nos anos 60, precisamente o sistema e o inimigo: mortos, constrangedores, consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir.

A leitura particular que Jameson realiza desse período passou a ser cada vez mais relativizada, e a grande gama de autores que se debruça sobre a questão tem avaliado esse novo momento como uma verdadeira quebra do pensamento agônico, sendo seu mais rico elemento: a perda gradativa daquela angústia que parecia anunciar o fim de novas possibilidades. O que não se pode deixar de dizer é que não há um abrandamento, ou mesmo certo comodismo no papel criativo do artista, como se pode pensar. Pode-se contestar essa posição aparentemente cômoda no novo artista, avaliando que não teríamos as grandes figuras, os textos-chave de nosso cânone, se acaso seus produtores tivessem adotado a mesma posição. Não há mais uma imposição do alternativo, **ou isso, ou aquilo**, e sim o acumulativo: **isso e aquilo**.

Estas considerações, em grande parte alivanhadas pelo ensaio de Moser, feitas sem que nos adentremos nominalmente nas raízes históricas e filosóficas que fundamentam o Pós-modernismo, nos servem para uma apreciação da episteme que impulsiona o Pós-estruturalismo (ao qual sempre esteve ligado, mas sem com ele se confundir). O encorajamento do que veio a se fixar no âmago do Pós-estruturalismo, acreditamos ter sido impulsionado por uma gama de escritores, entre os quais Borges e Buzzati se qualificam, que pontificaram essa passagem de paradigmas, do abandono de axiomas, que, enfim, se despediram do nível ôntico e se voltaram mais propriamente para o nível ontológico. Vale lembrar que, como explica Eagleton (2006, p. 176), na base do Pós-estruturalismo “[...] a significação não está imediatamente *presente* em um signo.”; ou seja, a significação é infixa, é *constructo*, é escolha, possibilidade, mas

especificamente, é também o que ela **não-é**, é o **vir-a-ser**, é intangível e fluída, **uma espécie de constante oscilação de presença e ausência**.

Eagleton escreve:

A implicação de tudo isso é que a linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo.

[...]

Não só as minhas significações, na verdade, mas também *eu*: como sou feito de linguagem, não sendo esta apenas um instrumento cômodo que uso, toda a noção de que sou estável, de que sou uma entidade unificada, também deve ser fictícia (EAGLETON, 2006, p. 179 – grifo do autor).

Não podemos jamais olvidar que, como um dissidente, Buzzati é considerado o maior autor italiano do gênero fantástico (advogamos que o autor se enquadre, mais precisamente, como um dos autores do fantástico-humano, ensaiado por Sartre, mas essa noção não se torna agora imperiosa). Ou seja, desprendido das consequências óbvias do discurso realista, sua narrativa se pauta pelo caráter ontológico, místico e, até mesmo, sobrenatural, ensaiando desde seus primórdios, ela mesma uma espécie de desconstrução (como toda boa literatura tende a desenvolver).

4. APOCALIPSE ESTRUTURAL

Entre as perguntas iniciais promovidas nesse trabalho, prefigurava a que requeria uma investigação da desobediência, mais precisamente, de saber a/contra quem desafiava, de forma quase infantil (não se diz ingênua), o protagonista de Buzzati, ao escalar as muralhas mastodônticas da Baliverna. Na narrativa, o ato de subir por entre os tijolos, alcançar um óculo vazio (o que também nos daria fecundo terreno de trabalho), há de ser visto não como uma desobediência propriamente dita; não do tipo em que se avança um sinal de pare no caótico trânsito de uma metrópole. Ou seja, não a desobediência que ofenda substancialmente o próprio autor. É a desobediência do inapropriado, a de comer o pedaço de bolo às escondidas, ou de subir

pelos muros da casa que visita. Mas, enfim, que tipo de desobediência é essa a que Buzzati alude? Por qual motivo, em sã consciência, pretende-se subir à altura do muro?

Possivelmente não haja, na opinião dos alpinistas e dos montanhistas, não pelo menos entre os mais humanistas, o reconhecimento de um resquício do ato babélico, mas é inegável o desejo premente de desligamento do solo, para atingir às alturas. Haverá, quem, nesse desporto, ao chegar ao topo de uma montanha rochosa, não olhe para baixo para buscar, em diferença, o que de certa maneira já conhece? Ou que conhece apenas sob um dos prismas? Para ver de outro modo, não em detrimento do desejo pela aventura, é que se pratica a subida. Dali de cima, uma mudança de paradigma. O desvelamento da forma. Resultados do que, na verdade, está na essência do ato: descumprimento da ordem; em termos desconstrucionistas, desafiar a herança. Harold Bloom, na segunda edição da obra que já citamos, *A angústia da influência* (1973), aprofunda sua visão acerca do que ele chama **processo de influência** (tipo primevo de herança com que Buzzati parece lidar), reconhecendo esse processo como ainda algo “[...] obscuro na maioria das áreas, seja nas grandes artes, nas disciplinas intelectuais ou na esfera pública”. (BLOOM, 2002, p. 11). Bloom, inicialmente, segmenta duas acepções ou entendimentos do que vem a significar a palavra **influência**. Em seu jogo hermenêutico, o autor precisa a palavra com uma indicação negativa (do tipo que se é influenciado por alguém a fazer algo indevido), dentro de um verso de *Hamlet*, para, ainda com Shakespeare, dar-nos, pela leitura do Soneto 87, a **influência** como sinônimo de **inspiração**, mas precisamente, diz que o poema “[...] pode ser lido como uma alegoria da relação de qualquer escritor (ou pessoa) com a tradição, sobretudo a encarnada numa figura tomada como nosso próprio precursor” (BLOOM, 2002, p. 13). O desmanche de Bloom é pontual: há um jogo que permeia a palavra, e ele não se restringe a mera polissemia. O autor escreve:

A verdade maior da influência literária é que é uma ansiedade **irresistível**: Shakespeare não nos deixará enterrá-lo, nem escapar dele, nem substituí-lo. Quase todos nós internalizamos completamente a força de suas peças, muitas vezes sem as termos visto ou lido. Quando o poeta alemão Stephan Georg chamou *A divina comédia* de “Livro e Escola das Eras”, falava apenas da educação de grandes poetas. Todos nós aprendemos inevitavelmente que as peças de Shakespeare é que constituem o Livro e Escola das Eras. Não falo como humanista essencialista, o que não pretendo ser, nem como teórico crítico, que também não é meu papel. Como teórico da influência poética, sou um ansioso partilhador de Shakespeare, inevitável papel de todos nós, que tardiamente seguimos a criação, por ele, de nossas mentes e espíritos. Não se pode pensar na literatura, que dizer Shakespeare, em termos apenas de

conhecimento, como se todas as suas metáforas só se referissem ao saber. Seus difundidos termos são metáforas do querer, e assim entram no domínio da mentira. A maioria de nossas compreensões da vontade é dele, por assim dizer, porque Shakespeare inventou o domínio das metáforas do querer que Freud chamou de impulsos de Amor e Morte.

Nossa verdadeira relação com Shakespeare é que é vão teorizá-lo ou politizá-lo, porque somos **monumentalmente superinfluenciados** por ele. Nenhum escritor forte desde Shakespeare pode evitar sua influência (...). Frank Kermode fala da “fantástica gama de possibilidades” exploradas pelas tragédias de Shakespeare, e isso me parece exatamente correto. Quem pode se defender, se seu eu tem quaisquer possibilidades literárias que sejam, do que é de fato uma fantástica gama de possibilidades, maior do que qualquer um de nós individualmente pode esperar apreender. Os ressentidos da literatura canônica são nada mais nada menos que negadores de Shakespeare. Não são revolucionários sociais e nem mesmo rebeldes culturais. São sofrendores das angústias da influência de Shakespeare. (BLOOM, 2002, p. 18-19 – grifo nosso).

Bloom aponta, nos grandiosos encômios que Emerson faz sobre Shakespeare, o supprassumo da influência: “[...] ele [Shakespeare] escreveu o texto da vida moderna” (2002, p. 17), sabemos por vozes que se repetem. Até mesmo o predecessor de Shakespeare, o também dramaturgo inglês, Christopher Marlowe, responsável por introduzir o verso branco em sua peças, durante pouco tempo ocupa a razão da anterioridade ou, de como nós mesmos apontamos, de **predecessor**. Bloom alinha a qualidade superativa de Shakespeare: “[...] Ricardo III fica em algum ponto entre o Eduardo II de Marlowe e Hamlet; mas Julieta e Mercutio, Bottom e Puck, Shylock e Falstaff começaram a fazer Marlowe parecer rudimentar”. (BLOOM, 2002, p. 22). Ao nosso ver, Bloom se arvora a configuração do quiasma criativo de Shakespeare, quando comparado ao possível antecessor. Em duas linhas, inicialmente paralelas, em que vemos a obra de Shakespeare perseguir a de Marlowe como se fosse uma sombra daquela, logo, cruzando a linha (quiasma) e em ascensão, Shakespeare se agigantaria em franca desigualdade com o **influenciador** (tornando-se este o pai desnudo; o pai **não-influenciador**). Shakespeare despede-se, se algum dia por ela chegou a ser tomado, barbaramente, da **angústia da influência**. Seu modelo rítmico-superativo é assim descrito por Bloom:

Qualquer leitor capaz deste livro, o que significa qualquer um com alguma sensibilidade literária e que não seja comissário nem ideólogo, de esquerda ou de direita, verá que influência-angústia não se refere tanto aos precursores quanto é uma angústia realizada no e pelo conto, romance, peça, poema ou ensaio. A angústia pode ou não ser internalizada pelo escritor que vem depois, dependendo de temperamento e circunstâncias, mas isso dificilmente importa: o poema forte é a angústia realizada. “Influência” é uma metáfora, que implica

uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – todos em última análise de natureza defensiva. O que mais importa (e é a questão central deste livro) é que a angústia da influência *resulta* de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de “apropriação poética”. O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as *consequências* da apropriação poética, mais que a sua *causa*. (2002, p 23-24 – grifos do autor)

A Baliverna é uma escola da ruína de uma forma de pensamento, e o protagonista de Buzzati é antes um **inspirado**, enquanto as demais personagens são acionadas pela **influência** negativa da estrutura. Na sua destruição está circunscrito o processo de *apokalypsis* (de descobrir o que estava oculto). Esse apocalipse é o **dizer** a estrutura, a revelação; no texto, o encontro com o mecanismo (a haste de ferro que se quebra). Acionado o mecanismo, inicia-se o efeito em cadeia. O efeito que causa outro efeito, desencadeando uma sucessão de acontecimentos que não se interrompem. O que estava segredo vem à tona pela mão do filho (daquele que veio depois e desafiou a tradição, desconfiado de sua organicidade e modelo); é a fala secundária (a que se sobrepõe), que desvenda a estrutura do Pai (do que está em vigência, que precede). O protagonista que aciona, por acaso, a haste capaz de quebrar a estrutura, pode ser tanto o leitor, quanto o teórico, desde que ambos perfaçam aquele que lê/teoriza/dialogue/deslize/jogue para além do método (ou sem estar a ele maniatado). Há, conforme Bloom advoga, uma angústia da qual o estudioso Pós-estruturalista se despediu, em certa medida. Sem o *constructum* da Baliverna, ora recitado como o ícone monumental que se mostra como estrutura apodrecida, não há leitura em sucessão; sobretudo, em diferença. Nesse sentido, a **apropriação poética** de que nos fala Bloom é sempre antes a leitura de si mesmo; porque desconstruir é também sempre ler novamente o que já estava lá. É ler de cima do muro, reconhecer o poder/capaz e o não-poder/capaz de ser-**outro**.

Se Ibsen perguntava a si mesmo, em uma condição nada fácil: como superar Shakespeare, à guisa de problematização cênica, colocamos ao lado da cama onde Ibsen está sentado, um fogareiro ruidoso; o autor (qualquer autor de um **poema** forte) está aflito por essa diretiva: como superar a própria obra? Como Buzzati, um escritor do fantástico italiano, virá a superar Kafka ou Blanchot (aos quais sempre fora comparado)? Ou, ainda, como superar a ele, sendo ele mesmo? Os livros que antecedem a Baliverna, o *Barnabo delle montagne* (1933) ou *O deserto dos tártaros* (1940), seriam os livros de (seu) endividamento? Uma escritura do **erro**; podendo ser ela o critério primário de um cânone singular. Ou quando dissemos, a biblioteca de Borges, de Kafka

ou de Proust, já não estamos nominando a **cisão da igualdade**? Em classes gramaticais, o coletivo de livro é um substantivo não facilmente imagético, a não ser pela visão de uma biblioteca. A obra de Vargas Llosa, por exemplo, é uma celebração de descontínuos organizados; saltando entre os estilos, Llosa fixa um bom estilo, e sua biblioteca pode ser bem colorida e variada. Mesmo assim, o que nos garante que seus livros não se visitarão? Kafka não é o homem que joga com estilos. E mais felizmente enche a boca um loquaz para argumentar: isso ou aquilo é kafkiano. A unidade nunca estará na base de Kafka, ainda que seus livros pareçam com uma totalidade (ao contrário de Kafka, raramente se dirá que tal coisa é de Vargas Llosa). Em entendimento, Llosa e Kafka agora só nos servem como dois exemplos, é verdade, já bem gastos.

Lendo as afirmativas de Emerson (citado por Bloom), de que “[...] a era anterior epitomizou numa fórmula ou regra, por conveniência manipuladora, ela perderá toda a vantagem de verificar por si mesma, por causa da barreira dessa regra” (EMERSON *apud* BLOOM, 2002, p. 27), nos aventuramos dizer que Shakespeare (aquele que via e ouvia), embora **seduzido** pela estratégia teatral catalizadora de Marlowe (a estratégia do Pai), é o homem da busca da liberdade, mas esta liberdade é-um-quase-ensaio-de-si-mesmo, de tal forma que, tal como Shakespeare, em certo momento, não pôde ser totalmente original, a nossa consciência de uma regra não nos faz necessariamente exceção à ela; muito pior, nos dá o desafio que é um duplo: **enfrentamento e esquecimento** (o ignorar). O prefácio de *Angústia da influência* pode ser lido como mostraçã/amostragem realizada por Bloom, de como Shakespeare gradativamente, em um processo de amadurecimento, sobretudo pela inclusão do **eu interior** (da evocação da interioridade) na fala/composição de seus personagens, emancipa-se de Marlowe. É a demonstração do processo abortivo ou terminativo-agônico ou libertário-emancipatório. Em situação cronológica, Henrique II, Ricardo III, Titus Andronicus formam um *iter* desse processo:

O grande sinal da emancipação de Shakespeare da imagem de Marlowe é a diferença entre os dois judeus, Barabas e Shylock. A virada de Shakespeare em relação a suas origens marlowianas dá a ele, e a nós, o equívoco triunfo de transformar os Maquiavéis de Marlowe em heróis cômicos, como o Bastardo Faulconbridge, ou vilões cômicos, como Shylock.

[...]

Na verdade, receio que o visionário triunfo de Shakespeare sobre Marlowe é nos dar um demônio judeu psicologicamente convincente, em vez da caricatura Barabas. (BLOOM, 2002, p. 45-46)

O ponto de virada, portanto, a **emancipação**, o **livramento** shakespereano, logo se demonstra pela resolução da luta que Shakespeare trava com a **influência poética** exercida por Marlowe. Uma vez liberto, retomar o Pai, até mesmo defendê-lo, já não pode ser outra coisa que verdadeiramente um procedimento lúdico e prazeroso. O coda é uma demonstração de não esquecimento; talvez, o exercício sagrado que liga repetição e reverência. Cada entrada de Shakespeare para o interior de um homem/personagem é, antes, o exercício fecundo da transformação: do mesmo se criam os **distintos**. Quando a Baliverna cai, abre-se o abismo. De dentro dele emerge a figura estrutural do Pai. Os **poetas fortes**, conforme nos ensina Bloom, utilizam-se de uma estratégia de **distorção** da história a fim de tentar/fazer se apagar suas influências, cuja finalidade está no “[...] abrir para si mesmo um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p. 55), mas isso se sustenta apenas até que a ruína não venha. Nem mesmo a demolição da Baliverna seria capaz de esconder os rastros que se esboroam pelo terreno descampado.

Essa ideia pode ser recortada e aplicada ao que chamamos de **biblioteca de cada autor** (ou a antologia de cada autor). Assim, após a escrita de um livro, o escritor pode seguir, mais normalmente, por dois caminhos distintos, caso venha a se dispor escrever uma nova obra. Ocorre que tal conduta se alinhava com duas grandezas as quais normalmente, independentemente da profundidade de sua inspeção, não gostamos: **negação** ou **apropriação**. Nega a si mesmo, de alguma forma, o escritor que abandona (ou procura distorcer a leitura) a si mesmo, em atitudes que podem ter como finalidade: **romper** com, **apagar** a, **ultrapassar** o livro anterior. A atitude **positiva**, que para nós (com vistas em Bloom) é a aceitação da **apropriação**, neste caso, de si mesmo, normalmente está sintetizada na **réplica** e na **exposição** e **superexposição** destes elementos. A Baliverna é a **super**-exposição com que nos presenteia Buzzati. Nesse sentido, expondo a própria fragilidade, convicto de que fora, por muito tempo comparado a Kafka (que talvez perfaça a qualidade de seu grande Pai), inscreve-se entre os poetas fortes de Bloom, quando ele mesmo se propõe a demonstrar o imbróglio teórico que o relaciona ao escritor de *O processo* (1925):

Meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte. Os talentos mais fracos idealizam: as figuras de imaginação capaz apropriam-se. Mas nada se obtém a troco de nada, e a apropriação envolve as imensas angústias do endividamento, pois qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo? (BLOOM, 2002, p. 55)

O trabalho de apropriação é muito mais endividativo, afinal, se quisermos ler a apropriação de um modo negativo, podemos dizer, simplesmente, em um grau bastante convincente, que apropriar-se, em outras palavras, é negar a si próprio. Mais, é negar a capacidade de criar a si mesmo. Uma capacidade que, no entanto, devemos saber que não temos. Ou temos? A **transferência de personalidade**, a conseqüente sensação de **derrotismo/perda**, que ocorre com a apropriação, tem sido vista de forma vexaminosa, e seu exercício, reiteradamente proibido. Veja, por exemplo, *A filosofia da composição* (1846), de Poe, sangrando pela ocorrência da **originalidade**. Ou a fala de Stevens, capturada por Bloom:

Embora, claro, eu descenda do passado, o passado não é meu nem uma coisa marcada Coleridge, Wordsworth etc. Não sei de ninguém que tenha sido particularmente importante para mim. Meu complexo realidade-imaginação é inteiramente meu, embora eu o veja em outros.

[...] Eu simpatizo com a sua negação de qualquer influência minha. Esse tipo de coisa sempre me irrita, porque, no meu próprio caso, não tenho consciência de haver sido influenciado por ninguém, e evitei de propósito a leitura de gente altamente maneirista como Eliot e Pound para não absorver nada, nem mesmo de forma inconsciente. Mas um certo tipo de crítico gasta seu tempo dissecando o que lê em busca de ecos, imitações, influências, como se ninguém jamais fosse ele mesmo, mas sempre um composto de muitas outras pessoas. (STEVENS *apud* BLOOM, 2002, p 23-24)

Na verdade, só aquele que substitui, que sublima, que dá a si a possibilidade da **segunda oportunidade** continua no jogo da composição. Mais: dá a esse jogo o caráter de seu critério maior, a continuidade com variações (um pouco talvez do que aponte Linda Hutcheon, resguardados os limites, no seu empréstimo: **repetição com diferença**). É ora, pois, de opor o **escritor do mesmo** ao **escritor do outro que sou**. O escritor do mesmo é o escritor da continuidade. Já o escritor do outro que sou, é o escritor da traição. Sua intenção, antes de tudo, é parecer cada vez menos consigo mesmo. Essa intenção repousa sua força na ideia de **evolução da escritura** como um necessário rompimento. Ser original a si próprio. Um personagem marcante, nesse sentido, pode ser o *pharmakon* (remédio/veneno) definitivo. A personagem pode parecer a esse escritor o fechamento (ostracismo) criativo; ou melhor, a sua mais bela (e insuperável) criação. Romper com esse personagem não deixa de ser um ato de rebeldia, tal como Bloom metaforiza: “Pois todo o poeta começa (por mais ‘inconscientemente’ que seja) por rebelar-se com mais força que os outros homens e mulheres contra a consciência da necessidade da morte” (BLOOM, 2002, p. 60). Há, em Buzzati, uma purgação da passagem, daquele que, tal como o

homo sacer, não pode ser nem prógono nem epígono de algo, porque justamente é o que recebe de um (um autor/um tempo/uma época) e entrega a outro (outro autor/outro tempo/outra época). O conto de Buzzati, escrito em 1957, não é uma **daemonização**, no sentido que Bloom emprega ao termo, pois não há, embora assim possa parecer, oposição no movimento revelador. O apocalipse que se descreve no conto revela o *apophrades*, aquilo que retorna dos mortos (embora sempre estivesse apenas velado, e não totalmente mortificado). A descrição da Baliverna requer, antes que um movimento de descontinuidade em relação ao precursor, o exercício de completude (a *tessera*), pela diferença.

Por sugestão de Barthes, ao encontro do caráter orgânico do Texto, a abolição da organicidade inscrustada, antes que na estrutura, na ideia da estrutura:

O Texto pode ser lido sem a garantia de seu pai; a restituição do intertexto vem abolir paradoxalmente a herança. Não é que o Autor não possa ‘voltar’ no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a usa inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel [...]. (BARTHES, 2004, p. 72).

Buzzati é um mestre do *spatium*, isso não pode ser esquecido. Ensaaios e teorias sobre o autor, sobretudo os que se debruçam sobre *O deserto dos Tártaros*, aludem, invariavelmente, a essa particularidade. Por ele, pelo espaço (sua descrição), a maior traição. Ao adentrar o Forte Bastiani ou chegar à Baliverna, somos tomados de imediato pela categoria narrativa do espaço. Inscritos no domínio específico da história, logo surge a questão acerca da função do *spatium* naquela narrativa. Em Buzzati, o espaço assume o bastão anafórico do protagonismo e da heroicidade, centralizando a atmosfera, que soa escura, sombria, obsoleta, labiríntica, claustrofóbica e antepassada, em cuja dimensão, presas por linhas de Ariadne, desfilarão as demais personagens, alinhadas sob a influência indefectível da ruína estrutural. Por qual razão um forte, um campo de guarda – para citar mais um dos espaços buzzatianos, a casa dos Marden, em *Barnabo delle montagne* (1933) –, ou um mosteiro (que, em dado momento na narrativa será também um castelo)? É certo que, como defendem Bourneuf e Ouellet (1976, p. 130), em *O universo do romance*, que o romancista situe o leitor, fornecendo-lhe, pela descrição do espaço, um tema e um princípio de unidade, matéria para que as personagens e o ritmo se revelem e realizem. Como se nota, parece que há sempre, em par com o espaço, uma razão de estrutura,

propriamente uma **forma**-estrutura. Revestido de sentidos múltiplos, o *spatium* não se trata apenas de componentes físicos servindo de cenário ao desenrolar de uma ação e à movimentação das personagens; a ossatura do espaço abarca as atmosferas sociais (espaço social) e psicológicas (espaço psicológico). Tal como se lê em A. Mendilow (1972, p. 26), Buzzati parece exercitar o imbricamento entre a descrição, algo que nos parece como um quadro estático de Chirico (arte espacial), privilegiando a coexistência dos elementos no mesmo espaço, para, em um momento seguinte, nos conduzir pela consecutividade no tempo (próprio das artes temporais), que, embora represente ações que evoluam em sequência, jamais se desobrigam daquela essência da supressão do tempo.

Há, portanto, nesse espaço, seja ele físico, social ou filosófico-psicológico, uma comunhão que se alinha em função narrativa. Na Baliverna, o aspecto físico do espaço é explorado em dois momentos cruciais: a) o próprio mosteiro; e, b) o ateliê de alfaiataria. O uso se concretiza pela tomada do plano mais restrito, centrado em dois cenários reduzidos, dando origem a histórias que fazem destes espaços, sobretudo com a Baliverna, o eixo microcósmico em função do qual se definem condições históricas e sociais das personagens. Conforme o espaço se particulariza, cresce o investimento descritivo por parte do autor, tomando importante proporção no conto. Conforme a narrativa avança, é como se fôssemos tomados por um **excesso** descritivo. A clara predileção de Buzzati, descrevendo ruidosamente a estrutura da Baliverna, trecho que trouxemos na abertura deste trabalho, revela-se como um corte na própria história do monumento. Uma narrativa que pretendesse expor a beleza/magnitude/colosso das construções de um tempo passado, não gastaria seu momento de recorte justamente desabonando o *struere*. Durante muito tempo, o conto se torna apenas interrupção; é sempre interrupção, e o cenário passa para o primeiro plano, desempenhando o papel onde se organiza a legibilidade de toda a narrativa. Essa qualidade buzzatiana, presente na descrição de outras famosas construções de seus outros textos, ocorre como que o modelar de um alvo. Como se o feitor do alvo estivesse por muito tempo trabalhando sobre ele, armando e desarmando-o, pintando, posicionando, medindo seu diâmetro e altura, realocando linhas e valores, para que, enfim, em um momento glorioso, a flecha venha fincar sua lança no coração da estrutura.

A Baliverna, vale lembrar, como típico espaço social, traz em sua barriga a escória e a marginalidade:

Depois, deixado ao abandono, instalou-se ali, com o tácito consentimento das autoridades, uma turba de desocupados e desabrigados, uns coitados que tiveram suas casas destruídas pelas bombas, vagabundos, mendigos, desesperados, até mesmo uma pequena comunidade de ciganos. (BUZZATI, 1997, p. 9).

A menção aos **coitados que tiveram suas casas destruídas pelas bombas**, o autor põe em evidência uma intenção crítica, digamos, ainda primitiva no texto, mas que denota os vícios e as deformações sociais. Estes **coitados, vagabundos, mendigos, desesperados e ciganos** repercutem, numa situação coadjuvante, à caracterização da Baliverna; ela mesma um espaço do desastre; já um Babel pós-queda, com a mistura dos idiomas entre si. Também, na Baliverna, sempre a verificação da atmosfera densa e perturbante que envolve as personagens. Oficializados pela administração local, as pessoas da Baliverna são, ainda, os ex-favelados do Pruitt-Igoe.

Diante desse campo de indefinições, o protagonista, um simples visitante hebdomadário, não deixa dúvida, revelando sua estranheza desde a primeira visita realizada ao local. A atmosfera, que se liga à ideia de espaço, possui caráter que penetra de maneira sutil no protagonista. Aqui, tudo sugere que ela decorra necessariamente do *constructum*, justificando a atmosfera que provoca. Se, tradicionalmente, ao trabalhar o espaço físico o autor impõe, conforme Bourneuf e Ouellet (1976, p. 135), limites espaciais à narrativa, o que poderia pretender o autor com a destruição do espaço/do *constructum*/da *struere*/da *structura*, como ocorre neste conto, senão arregaçar uma imposição que o indevida até a alma?

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tinha sido eu o causador da hecatombe? A ruptura da haste de ferro, por uma monstruosa progressão de causa e efeitos, havia propagado a ruína a todo aquele mastodôntico castelo? Ou talvez tivessem sido os primeiros construtores que, com diabólica malícia, haviam planejado um secreto jogo de massas em equilíbrio, de forma que bastava tirar aquela minúscula hastezinha para desarranjar tudo? (BUZZATI, 1997, p. 12).

Do que surge como segredo.

Há sempre a hipótese da multiplicidade de leitura, e a que perseguimos, desde o início desse trabalho, fixa-se como desvio da análise estrutural para se chegar a uma visão Pós-

estruturalista, levando em consideração, sobretudo, a Desconstrução e, também, a elementos muito caros ao Pós-modernismo. A questão que, queremos crer, subjaz de tudo o que trouxemos, é a que se liga a ideia moderna de progresso, ao progresso que traz em seu bojo as consequentes: originalidade, indevidamento, tradição, estrutura (modelo e exemplo) e herança. De como, enfim, isso (que é uma **coisa**) que se inscreve, paradoxalmente, no nível ôntico do pensamento Moderno, tem sido, através dos anos, desde a pretendida emancipação iluminista, tomado como uma **substância**, traduzida como se fosse uma marcha inexorável para um futuro paradisíaco.

O vocábulo é bastante revelador:

Pro.gres.so *sm (lat progressu)* **1** Marcha ou movimento para diante. **2** Curso, seguimento de uma ação de eventos, do tempo etc.: *Os divertimentos não prejudicavam o progresso dos seus estudos.* **3** Adiantamento cultural gradativo da humanidade. **4** Melhoramento gradual das condições econômicas e culturais da humanidade, de uma nação ou comunidade: *Incentivam o progresso dos países subdesenvolvidos.* **5** *Filos* Marcha numa direção definida. **6** *Filos* Transformação gradual que vai do bom para o melhor. **7** Crescimento, aumento, desenvolvimento: *O progresso da indústria.* **8.** Adiantamento, aperfeiçoamento ou melhoramento contínuos. **9** Vantagem obtida; bom êxito. *Antôn: decadência, retrocesso. P. do tempo: o decurso do tempo.* (MICHAELIS, 2000, p. 1706).

O progresso, e sua medida, descrito como remédio, aproxima-se agora do *pharmakon* derridiano, posto em xeque em *A farmácia de Platão*, e que, bem medido, pode ser tomado como um veneno; a depender da administração de suas doses. Muito se engana, contudo, quem imagina que Derrida vê uma exclusividade no pensamento desenvolvido por ele mesmo, excluindo-se todos os demais. Para Derrida, escreve Eagleton, “[...] desconstrução, portanto, compreendeu que as oposições binárias, com as quais o estruturalismo clássico gosta de trabalhar, representam uma maneira de ver típica das ideologias.” (2006, p. 183).

É em Michel Maffesoli, contudo, que a abordagem acerca do mito (ilusão) do progresso mais nos interessa, e com a qual pretendemos fechar essa análise. De um progresso da razão tomado como projeção do sentido.

O sentido projetava-se. Sob esse aspecto, basta observar que, em numerosas línguas latinas, o *sentido* significa ao mesmo tempo a finalidade e a significação. O que implica que só tem sentido (significação) aquilo que tem um sentido (finalidade). Como indicam estas antigas expressões filosóficas: *logos spermatikos, ratio seminalis*. A razão era projetiva. Tenha-se consciência ou não, o ambiente específico da modernidade ocidental foi, em seu sentido etimológico que acabo de lembrar, “espermático”. Dentro do quadro de suas instituições educativa, social, política, econômica, o que

prevaleceu foi a mobilização das energias, individual e coletiva, tendo em vista uma salvação futura: a Cidade de Deus celestial (Santo Agostinho) ou o Paraíso terrestre (Karl Marx) a realizar-se no futuro.

[...]

Tudo isso foi dito de muitas maneiras. De minha parte, numa época em que não era moda, eu fiz uma análise crítica do mito do Progresso (*A violência totalitária*, 1979) e de sua capacidade destrutiva. O *totalitarismo* a que ele induz termina, inelutavelmente, pela devastação do mundo e dos espíritos. Hoje em dia, não há mais dúvidas quanto a isso. E as consequências mortíferas, tanto no ambiente natural quanto no social que um outro espírito do tempo está em gestação. Está em curso uma mudança climática.

Quando se tem lucidez e a humildade de observar, a longo prazo, as histórias humanas, percebe-se que, sempre, o apogeu de um valor provoca seu declínio. São numerosos os termos, eruditos ou familiares, que expressam esse fenômeno. Os sociólogos irão falar de um progresso de *saturação*, os historiadores de inversão *quiásmatica*, os psicólogos de compensação. Não importa o termo empregado. Trata-se de uma inversão de polaridade, *causa e efeito* de uma profunda mutação societal ou antropológica. (MAFFESOLI, 2010, p. 59 – grifos do autor).

Colocado dessa maneira, subjaz que a **forma-função** (componente fundamental da organicidade Estruturalista) haveria de ser, também, a sua finalidade. Mas, para o **télos**⁴ grego, não é dessa finalidade que se fala, a obra de arte – e é este desafio que Buzzati pretende provar, quebrando a Baliverna pela mão de seu protagonista – não tem ou não deve ter finalidade, tampouco mesmo uma funcionalidade adrede inscrita em sua ânima. Ao **formalizar**, a arte coloca em segundo plano sua presencialidade, retira-se da condição mais fundamental é que é ser ela própria um sentido, uma realização (sem endividamentos necessários). Não se persegue qualquer noção essencialista da obra de arte, pelo contrário, a **não-essência** é que a torna algo único. O livro de Buzzati que, em certa medida pode ser lido como um conto kafkiano (dada a circunstância burocrática e de incapacidade em que se coloca o protagonista), é antes apenas buzzatiano. É, na verdade, antes um desvencilhar de Kafka.

A maior superação, contudo, o que jamais se coloca como rompimento, é o do uso do espaço/da estrutura (na acepção original) para demonstrar sua própria falibilidade; a fragilidade

⁴ O termo é retomado por Heidegger, ao analisar o noção de utilidade das coisas e de como existe sempre uma impressão, para o autor infundada, de finalidade/fundamento. "Com ele, o cálice circunscreve-se como utensílio sacrificial. A circunscrição finaliza o utensílio. Com este fim, porém, o utensílio não termina ou deixa de ser, mas começa a ser o que será depois de pronto. É, portanto, o que finaliza, no sentido de levar à plenitude, à (consumação) o que, em grego, se diz com a palavra télos. Com muita frequência, traduz-se télos por "fim", entendido como meta, e também por "finalidade", entendida como propósito, interpretando-se mal essa palavra grega" (HEIDEGGER, 2002, p. 14).

de algo que se tenta fechar, relembramos o *iter*: Babel, Baliverna e Pruitt-Igoe, exemplos irretocáveis do **não-acabamento**, conforme Jacques Derrida.

Mafesolli vai falar, ainda, de uma **separação – dominação**. São, para ele, estas as duas características fulcrais do **mito do progresso**, como raízes do paradigma moderno. A natureza torna-se um ‘ob-jeto’ (o que é colocado a nossa frente) dominada por um ‘sub-jeito’ (substancial) autossuficiente e, principalmente, que representa uma razão soberana (soberana no sentido de que se sobrepôs a todas as outras possibilidades, velando-as, colocando-as na escuridão), fundamento do desenvolvimento científico, depois tecnológico. É nessa dicotomização do mundo que se encontra garantida a performatividade do modelo científico, analítico (de *analysis*, dissolver) – resolvendo uma estrutura da revolução científica, se apoia no fato de que somos seduzidos pela ideia de verdade. No caminho disso, uma experiência de automatização da linguagem; de um (entre muitos) modo de conhecimento tornando-se o modo de um domínio do mundo natural, em que a dosagem correta não é mais do que mera ilusão.

O protagonista de Buzzati, com seu gesto e gozo pela desobediência, que desvela (em apocalipse) a verdade da Baliverna, seus dentes apodrecidos, sua estrutura enganosa, refaz o caminho dessa ilusão ao questionar sua culpa. Tendo sido ele o causador do dano, seria também ele o fora da ordem, o dotado da conduta que não se amolda (anômala). Subir por muros, instintivamente, traduz o realizar, no plano pessoal, a mudança de **télos**, em comunhão com o desvio da finalidade que as razões do mundo – aqui sobretudo pela maior prova de seu anti-progresso, pela guerra – impuseram à **estrutura** primitiva. Há, sem dúvida, mais uma vez, entre tantas que a ele já se fez, referência aos temas kafkianos. Na extensão dos questionamentos que esse protagonista se faz, está, no entanto, outra possibilidade: Não teria sido, enfim, tudo parte de uma **malícia** diabólica? Pretendendo o jogo secreto entre massas e equilíbrio, a queda da Baliverna não teria sido gestada já com sua gênese, pelos primeiros construtores? Se houver, assim, um desafio imposto à estrutura, já estaria ele mesmo colocado em seu trabalho **formativo**?

Os donos do jogo da torre ou do cai-não-cai, esperando apenas por aquele que viria puxar a haste fundamental, e com isso destravar a alavanca dos efeitos em sequência, dando ao mundo, pela revelação, uma espécie de **verdade** constitutiva de toda Estrutura (que é a sua ruína), mantida **diabolicamente** recôndita, sabem que na gênese da estrutura já está a danação; não esperam, enfim, pela estrutura, mas por sua queda. Esperam até que alguém venha cometer a desobediência, após tantos anos adestrado pela ilusão do progresso. Esse jogador, que destrói a

origem, após olhar para o centro, resolve ele mesmo ler com diferença, fazendo deslizar significados, contestar termos fortes (origem, pai, antecessor ou início), procurando na margem, nos rastros, o fio do tecido que escolherá puxar para desarranjar a certeza ilusória incrustada como a coluna fundamental da Baliverna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. M. Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.
- BLOOM, H. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. M. Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. O espaço. In: _____. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976. p. 130-164.
- BUZZATI, D. A queda da Baliverna. In: _____. **A queda da Baliverna**. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.
- _____. **O deserto dos tártaros**. Trad. de A. F. Bernardini e H. F. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DERRIDA, J. **Torres de babel**. Trad. Junia Barreto. 1ª reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- _____. **A farmácia de Platão**. Trad. R. Costa. 3ª ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- EAGLETON, T. O pós-estruturalismo. In: _____. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 191-226.
- FISCHER, L. A. **Dicionário de palavras & expressões estrangeiras**. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- GENETTE, G. **Figuras III**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HARVEY, D. Pós-modernismo. In: _____. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. de A. U. Sobral e M. S. Gonçalves. 16ª ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- HEIDEGGER, M. A questão da técnica. In: _____. **Ensaio e conferências**. Trad. de E. C. Leão. Petrópolis: Vozes, 2002, p.12-25.
- MAFFESOLI, M. **Saturação**. Trad. de A. Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2010.

- MENDILLOW, A. A. As artes temporais e espaciais. In: _____. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 26-30.
- MOSER, W. Spätzeit. In: _____. **Narrativas da modernidade**. Org. de W. M. Miranda. Belo Horizonte: Autentica, 1999. p. 33-54.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.
- REIS, C; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- WILLIAMS, J. **Pós-estruturalismo**. Trad. C. Liudivig. Rio de Janeiro: Vozes, 2012. (Pensamento moderno).