

Memórias inaparentes: Glauber Rocha, leitor de Mallarmé¹

Unapparent memories: Glauber Rocha, reader of Mallarmé

Bruna Carolina Domingues dos Santos Carvalho²
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

[1]

O cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981), em 1979, escreveu e enviou uma extensa carta a Celso Amorim, então diretor da Embrafilme³. Tratava-se de um pedido do cineasta para que a empresa recuperasse e reeditasse o que chamava de “Pacote Glauber” – os negativos de seus filmes que, devido ao seu exílio de mais de cinco anos⁴ no período da ditadura militar (1964-1985), estavam espalhados entre laboratórios do Brasil, da Alemanha, França, Espanha e Itália. Além disso, solicitava incentivos para finalizar e lançar aquele que seria seu último filme, *A idade da Terra*.

A princípio, parece uma carta oficial, relativa ao seu ofício, direcionada a um órgão público. Porém, como é comum na correspondência de Glauber, os assuntos técnicos logo transbordam para os afetivos, para as reflexões poéticas e políticas. Glauber atravessa domínios e os amontoa, empregando uma escrita explosiva, quase catártica, em que letras maiúsculas invadem a página sem sobreaviso. Exemplifico com um trecho desta mesma carta: “A ‘Idade da Terra’ vai derrubar o APOCALYPZE e outras chantagens tectrônicas imperialistas, com a mesma força com que ‘Deus e o Diabo’ derrotou o marxismo recuperado pelo existencialismo in FRANCISCO GIULIANO ou *Salvatore?*” (ROCHA, 1997, p. 650, grifos dele).

¹ Este artigo é um desdobramento das reflexões realizadas durante o curso “Arquifilologia: ficção crítica, memórias inaparentes”, realizado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e ministrado pelos Profs. Drs. Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima, entre agosto e dezembro de 2017. Parte destas elaborações foram apresentadas na mesa “Memórias inaparentes: literaturas, artes, políticas”, no âmbito do III Seminário Internacional em Memória Social, promovido na cidade do Rio de Janeiro entre os dias 15 e 18 de maio de 2018.

² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima. E-mail: brunacarolinadomingues@gmail.com.

³ Órgão estatal responsável pela produção e distribuição de filmes, extinto no governo Fernando Collor, em 1990.

⁴ Glauber Rocha deixa o país em 1971 com destino a Havana depois das filmagens de “O leão de sete cabeças”, no Congo, em 1969, e “Cabeças cortadas”, na Espanha, em 1970. Permanece em Cuba no ano de 1972, para seguir, posteriormente, à Europa, onde transita, principalmente, entre Paris e Roma. Ele retorna ao Brasil efetivamente em junho de 1976 (PIERRE, 1996).

Mais adiante, ele mesmo vai assumir sua posição transgressora, daquele que não separa os mundos do trabalho e da burocracia, do mundo dos afetos – aquele que consente aos arroubos da imaginação. Escreve: “O TERCEIRO PROBLEMA (prefiro Mallarmé a Houaiss, daí a fragmentação eisensteiniana da carta, que deveria ser oficial, mas eu a desburocratizei) – é o meu próximo filme (‘A idade da terra’)” (ROCHA, 1997, p. 651, grifos dele).

Proponho, no presente artigo, perseguir a presença de Mallarmé nesta carta e, assim, dar a ler “Le Livre”, a obra inacabada do poeta francês, através do leitor Glauber Rocha. Esta “Grande Obra” de Mallarmé pretendia, segundo o próprio autor, ser o livro que contivesse “todas as relações existentes entre todas as coisas”. Como explorarei adiante, esse *gesto* disparado por Mallarmé retorna nas estantes da Biblioteca de Babel, inventada pelo escritor argentino Jorge Luis Borges. Retorna também na escavação do filósofo Michel Foucault diante de *As tentações de Santo Antônio*, romance de Gustave Flaubert. Compreendo aqui o conceito de gesto tal qual o definiu o filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), em “Notas sobre o gesto”, ensaio de 2008, e em outras obras. O gesto, segundo Agamben, não está circunscrito nem na esfera da *praxis* nem na da *poiesis* aristotélicas. Não se trata nem do agir, cujo fim está em si mesmo; nem do fazer, cujo fim é de si externo. O gesto não se instaura na dicotomia entre meio e fim, mas na própria medialidade (AGAMBEN, 2008).

Engendrarei, a partir da centelha deixada por Glauber em sua carta, uma constelação de leituras, dispondo-me do gesto arquifilológico com o qual procede o crítico Raúl Antelo em vários de seus ensaios e escritos. Trata-se de aproximar dados, na aparência, distanciados; deixar advir, do choque desses encontros, uma outra possibilidade de memória. Não a histórica, cronológica, visível. Mas a vestigial, anacrônica, inaparente. Conforme escreveu Antelo na abertura do ensaio “La mesa de montaje”, publicado em *Archifilologías latino-americanas: lecturas tras el agotamiento*, em 2015: “El objeto, el *objeu* u *objuego* de la archifilología no es la representación, sino la idea, el gesto. ‘No se repite lo pasado, sino lo que de él va al futuro. La filología repite esse processo y busca del futuro lo que falta del pasado’”⁵ (ANTELO, 2015, p. 9)

⁵ O objeto, o *objeu* ou *objogo* da arquifilologia não é a representação, mas a ideia, o gesto. “Não se repete o passado, mas o que dele vai ao futuro. A filologia repete esse processo e busca do futuro o que falta do passado” (Tradução livre).

Neste breve trecho, em que recupera uma das teses de Werner Hamacher sobre a filologia, Antelo toca na compreensão que Agamben tem do gesto, pois o objeto da arquivfilologia não produz uma fixidez externa de si mesmo, uma interpretação, logo, uma re-presentação. Seu objeto é o gesto de justamente desmontar o objeto: não à toa, cita o *objeu* do psicanalista Pierre Fédida, neologismo que reúne *objet* (objeto) e *jeu* (jogo, brincadeira). Volto a Agamben (2014), que parte da ideia do *jogo* para pensar uma leitura da história que não esteja amalgamada a uma cronologia, e para tal, relaciona os âmbitos do jogo e do rito ao do tempo. Sua hipótese é a de que, nas sociedades, enquanto as cerimônias rituais serviam para estruturar o calendário, fixar suas etapas, o jogo servia para alterá-lo ou destruí-lo. Apesar disso, em todo jogo sobrevive um rastro de sagrado, de ritualístico. Um exemplo é o jogo de bola, no qual sobrevivem rastros dos rituais da luta dos deuses pela posse do sol. Em “Infância e História”, afirma Agamben: “Brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado e o ‘esquece’ no tempo humano” (AGAMBEN, 2014, p. 85).

O autor também associa a noção de brinquedo à de “bricolage”, de Lévi-Strauss. Tanto o brinquedo quanto a “bricolage” se utilizam de fragmentos próprios de outras estruturas e transformam “antigos significados em significantes e vice-versa” (AGAMBEN, 2014, p.87). Ele segue sua reflexão afirmando a essência do brinquedo como histórica: capturado na dimensão temporal de um “uma vez” e de um “agora não mais” (AGAMBEN, 2014, p.86), “materializa a historicidade contida nos objetos, que ele consegue extrair por meio de uma manipulação particular” (AGAMBEN, 2014, p. 87).

Enquanto o monumento e o documento, tão caros à história de um tempo linear, busca presentificar um passado, o brinquedo joga com a sincronia e a diacronia, “presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o ‘uma vez’ e o ‘agora não mais’” (AGAMBEN, 2014, p. 87). Esse tempo do brinquedo, lugar do tempo da história, é conforme aquele descrito por Walter Benjamin no fragmento XIV de “Sobre o conceito da história”: não um tempo vazio e homogêneo, mas um tempo preñado de agoras (BENJAMIN, 2016, p.18).

Tal qual o brinquedo, nem diacrônico, nem sincrônico, mas anacrônico é o tempo da arquivfilologia. “Arché”, próximo à origem, não se instala em um ponto localizado no passado e superado pelo presente que avança em direção ao futuro, como compreende o desenrolar linear da cronologia. A origem sobrevive na tessitura do agora, nas fraturas abertas do contemporâneo, opera no devir histórico. Irrompe aos

saltos (“Ursprung = salto originário”) conforme nos dispomos ao jogo e ao trabalho de, em uma mesa de montagem, desmontar o objeto não para remontá-lo em uma totalidade anterior, mas para perseguir a potência de seus fragmentos.

[2]

A preferência de Glauber pelo poeta francês em detrimento ao método cartesiano do dicionário, lugar da normatividade gramatical por excelência identificado em Houaiss, relaciona-se intimamente à maneira com a qual Glauber lidava com a escrita. Disparatada, sua escritura era dotada de uma gramática, por vezes, absurda. Especialmente em seus últimos anos, ele passou a escrever com uma ortografia própria. Abusava do X, do Y e do Z, as derradeiras letras do alfabeto, e trocava frequentemente o C pelo K. O cineasta Cacá Diegues afirmou, em depoimento gravado em fita para o acervo do recém-extinto Tempo Glauber⁶, que perguntou a Glauber os motivos para escrever daquela maneira: “E ele me disse: ‘Há tantas coisas no jornal...escrevem tanto...que se você não chamar a atenção das pessoas com um modo diferente de escrever, ninguém vai ler você!’” (DIEGUES apud PIERRE, 1996, p.22).

Era também aos rompantes que Glauber processava a sua leitura, e é sobre este aspecto que me concentrarei. Percorrerei os vestígios que advêm de cartas, artigos escritos para a imprensa, depoimentos de amigos para pensá-lo não como um cineasta-autor, eixo central do movimento do Cinema Novo⁷, mas como um cineasta-leitor.

⁶ Fundado em 1983, o Tempo Glauber, localizado em um casarão no Bairro e Botafogo, encerrou em definitivo suas atividades em 2017 por falta de recursos. Além da filmografia completa do cineasta, abrigava seus livros, diários, cartazes originais dos filmes e objetos pessoais. (PENNFORT, Robert. Tempo Glauber encerra suas atividades no Rio de Janeiro. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 14 e nov. 2017. Disponível em <<https://cultura.esadao.com.br/noticias/cinema,tempo-glauber-encerra-suas-atividades-no-rio-de-janeiro,70002084830>>. Parte deste acervo encontra-se na Cinemateca do MAM, parte na Cinemateca Brasileira, e alguns itens estão ainda pendentes de catalogação.

⁷ Em linhas gerais, o Cinema Novo foi um movimento que veio sendo amadurecido ao final dos anos 50 no Brasil, especialmente no Rio, em São Paulo, na Bahia e em Minas Gerais. Reuniu jovens cineastas e produtores empenhados em realizar filmes que fossem revolucionários na forma e no conteúdo, tal qual preconizava o poeta russo Maiakovski. Inspirados, alguns, pela nouvelle vague francesa, outros pelo neorealismo italiano e pelo construtivismo russo, os diretores congregados em torno do movimento tinham, em comum, a compreensão do cinema como instrumento para transformar a realidade do país, do continente latino-americano, do Terceiro Mundo. Não que se tratasse de arte engajada ou essencialmente didática, como aquela defendida pelos Centros Populares de Cultura (CPC). Os filmes deveriam ter uma estética que retirasse sua potência justamente do subdesenvolvimento (Sobre isso, ler *Eztétika da fome*, manifesto escrito por Glauber Rocha). Criticavam, assim, o cinema clássico hollywoodiano, com narrativas de fácil assimilação, bem como as tentativas de emulá-lo, realizadas, especialmente pela Vera Cruz, companhia cinematográfica fundada em São Paulo, em 1949, encerrada em 1954.

Interessa-me percorrer a constelação de ensaístas, poetas, romancistas dos quais ele bebia para pensar seus filmes, pensar seus pensamentos e suas provocações.

Abro aqui um breve parêntese. Utilizo-me do termo “provocador” no sentido proposto pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2018), no ensaio “O que é o ato da criação?”, inserido no volume *O fogo e o relato*, traduzido no Brasil em 2018. Nele, Agamben retoma Aristóteles para afirmar a potência como a possibilidade de se realizar ou não determinado ato. “O arquiteto é potente, porquanto ele pode não construir; a potência é uma suspensão do ato (em política isso é bem conhecido, e existe até uma figura chamada de ‘provocador’, que tem justamente o papel de obrigar quem tem o poder a exercê-lo, a colocá-lo em ato” (AGAMBEN, 2018, p. 63). É curioso que em várias das cartas de Glauber ele exorta constantemente os amigos e parceiros do movimento do Cinema Novo a realizar filmes, indica os passos a serem tomados por intelectuais, por diretores de instituições, escritores, entre outros⁸.

Ivana Bentes, responsável por reunir em livro a correspondência do cineasta, afirma que Glauber lia e escrevia de maneira obsessiva (BENTES apud ROCHA, 1997). Em várias de suas cartas, ele recomenda livros aos amigos ou fala dos livros que lê em determinado momento⁹. E as temáticas que ele percorre são muito variadas, vão desde literatura, romance, antropologia, até ciência política e economia.

A leitura se processava em rompantes. Glauber assimilava muito rapidamente as ideias centrais daquilo que lia, capturava os elementos que lhe seriam úteis ao seu processo, em um método muito parecido com aquele identificado em Jean-Luc Godard, mas com a diferença de que essas leituras não produziam muitas citações em seus filmes. O cineasta francês ama a literatura, mas dessacraliza seus objetos: quando gosta de uma passagem de um livro, não hesita em arrancar a página do exemplar em questão. Guarda para mais tarde, coleciona citações, retém um vasto dossiê fragmentado. Alguns

⁸ Para ficar somente em um exemplo, transcrevo um trecho de uma carta enviada por Glauber a Paulo César Saraceni, cineasta e amigo, diretor de filmes do Cinema Novo, entre eles *Porto das caixas* (1962) e *O desafio* (1965): “*Angústia* (livro de Graciliano Ramos) você deve fazer (...) você não pode desprezar a paisagem física e humana. Tem de ser verista como *Vidas Secas* (adaptação dirigida por Nelson Pereira dos Santos). (...) se Graciliano é o nosso grande escritor, você é o nosso grande diretor, a Bahia é nossa grande arquitetura: unindo tudo dá o filme total. Nelsinho (Nelson Pereira dos Santos) vai filmar *São Bernardo* (eu tenho loucura para fazer *São Bernardo*, faria algo melhor que o *Ossessione*, de Visconti) e acho que você devia filmar *Memórias do Cárcere* – assim você e Nelsinho faiam uma ‘gracilianesca’, que seria uma das coisas mais importantes do cinema moderno do mundo” (ROCHA, 1997, p. 192).

⁹ Novamente, para ficar em um só exemplo de tantos escritores citados nas cartas de Glauber, escreve ele ao ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes em 20 de novembro de 1971: “Li dois livros: ‘Os Sertões’, de Euclides e ‘Retrato do Brasil’, de Paulo Prado. São duas das melhores coisas que escreveram, porque nos interpretam como formação racial decadente e politicamente inexpressiva” (ROCHA, 1997, p. 423).

livros, lê em “fast forward”, não parte do início, nem chega a seu fim. Sustenta que, se há uma passagem importante no livro, ela emergirá aos seus olhos neste folhear. Outros livros e textos, entretanto, percorre com atenção microscópica. “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, leu durante um ano. “A morte de Virgílio”, de Hermann Broch, durante dez¹⁰.

Volto a Glauber. Em 1962, em uma carta destinada a Walter da Silveira, responsável pela criação de um cineclube em Salvador que teve profunda influência didática sobre Glauber e sobre toda uma geração de cinéfilos baianos, escreve: “Eu tenho defeitos culturais do jovem brasileiro, malformado nas universidades e mal informado através de leituras confusas e conversas idem” (ROCHA, 1997, p.171).

Nascido em Vitória da Conquista em 1939, Glauber muda-se com a família para capital baiana, onde ingressa, em 1957, na Faculdade de Direito de Salvador. Porém, abandonaria o curso três anos mais tarde. Sylvie Pierre, biógrafa e amiga de Glauber, conta que o período em que passou pelo ambiente universitário serviu para ele “casar-se, em 30 de junho de 1959, com Helena Ignês, que também conheceu, embora fosse colega de faculdade, em circunstâncias extracurriculares” (PIERRE, 1996, p. 49); para fazer amigos, e, por fim, para “torcer o nariz/captar/digerir/rejeitar/tomar emprestado/imitar apenas o suficientemente os eflúvios da cultura acadêmica, vacinando-se para sempre contra ela, situar-se de través, acima, abaixo, de lado, e tornar-se, no entanto, sociologicamente intelectualizado” (PIERRE, 1996, p. 49).

Caminha em direção aos livros por vias antiacadêmicas, e relaciona-se com eles de uma maneira muito própria. Começava um livro para logo abandoná-lo e perseguir outro, que o levava a outro e a outro¹¹. Em entrevista concedida ao jornal *Tribuna da Imprensa*, publicada em 16 e junho de 1978, o próprio Glauber, ao descrever sua rotina,

¹⁰ Essa figuração de um Godard leitor foi realizada por Alain Bergala, crítico francês próximo a Godard e quem editou os textos do cineasta escritos para *Cahiers du Cinéma* e para outras publicações. Essa reunião foi publicada em dois tomos intitulados *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Bergala, quem acompanhou os passos de Godard desde “Pierrot le fou”, falou sobre a relação dele com a literatura em entrevista concedida ao pesquisador Mario Alves Coutinho, doutor em Literatura Comparada pela UFMG. Afirma: “Ao preparar um filme, Godard costuma fazer um pequeno caderno no qual ele cola as frases, sem se preocupar com o nome do autor. Às vezes, há dez frases numa mesma página do caderno, e nem sempre Godard sabe dizer a origem delas. Para ele, uma vez destacada do livro, a frase passa a ser um material” (COUTINHO, 2007, p. 90).

¹¹ Cacá Diegues, no já citado depoimento ao Tempo Glauber, afirma que Glauber costumava “ler duas ou três páginas de um livro e ficar mais ou menos informado sobre o assunto” (DIEGUES apud PIERRE, 1996, p. 219). Sua compreensão era rápida e intuitiva. Atravessava a superfície de livros cuja temática iam da sociologia, política até economia, mas outros, lia microscopicamente, com profundidade. “A poesia, sobretudo, que ele adorava; sobretudo a poesia brasileira e portuguesa. Alguns poemas conhecia de cor e os recitava. Ele mesmo escrevia poemas muito bonitos”. (idem, idem).

insere nela a deglutição diária de livros. Afirma: "Das 5 às 10 horas da manhã, escrevo. Das 10 às 19 horas, faço cinema, terminando meu último filme ("A Idade da Terra"). Das 9 da noite à 1 da madrugada, revejo o que escrevi e leio. Geralmente, 10 livros ao mesmo tempo". (REZENDE, 1986, p. 112). Ao chegar ao fim de uma história que o interessava, não a dava por acabada. *Angústia*, de Graciliano Ramos, leu por três vezes¹². *A menina morta*, de Cornélio Penna, por duas¹³. Diegues resume que Glauber era um leitor voraz, constante, porém errático. Sua leitura se dava de maneira "diagonal, que sintetizava uma formação fragmentada, com lacunas, 'incultura' no sentido enciclopédico e acadêmico" (BENTES apud ROCHA, 1997, p. 57).

[3]

Essa leitura para fora da página, errática, diagonal é muito cara a Mallarmé, poeta francês citado entre parênteses por Glauber na carta a Amorim que abriu este artigo. Em 1957, foi publicada pela Gallimand, uma obra póstuma de Mallarmé: *Le livre*, constituído por duzentas pequenas folhas manuscritas pelo poeta. Um projeto que acompanhou Mallarmé desde 1865 até sua morte, em 1889, mas que nunca se concluiu. Sua ambição era a de fazer um livro em vários tomos com estrutura flexível, possível de ser lido a partir de qualquer ponto e de se dirigir para qualquer lugar, inclusive para fora dele, ainda que nele mesmo. Abriria, assim, para o leitor, a possibilidade de o tomar também como seu, perturbando essa divisão hierárquica entre aquele que escreve e aquele que lê. Por isso, a intenção de Mallarmé era a de que esse livro, que seria a soma de todos os livros, uma arquitetura cósmica textual, tivesse uma tiragem de 480 mil exemplares – um número compatível a de um "best seller" para a época. Ao mesmo tempo, Mallarmé gostaria que o livro fosse um livro-em-si, que não demandasse autoria ou leitura. Um livro, ao mesmo tempo, comum, e que contivesse toda essência da literatura. Um livro que disparasse "todas as relações existentes entre todas as coisas"¹⁴.

¹²Em carta escrita a Paulo César Saraceni entre abril e maio de 1963, escreve sobre *Angústia*, de Graciliano Ramos: "sei porque li o livro três vezes" (ROCHA, 1997, p. 192)

¹³ Na mesma carta escrita a Saraceni, escreve sobre *Menina Morta*, de Cornélio Pena: "li duas vezes, e detalhadamente, *Menina morta*" (ROCHA, 1997, p. 193).

¹⁴ As informações acerca do projeto foram retiradas dos comentários de José Lino Grünwald para a edição que reúne os poemas de Mallarmé, e do texto curatorial da exposição do artista austríaco Klaus Scherübel, que retomou o projeto de Mallarmé e o transformou na exposição "Mallarmé, le livre". A instalação contava com os trechos da obra inacabada do poeta francês com elementos paratextuais, como vídeos, gravações e fotografias.

Em uma carta enviada ao poeta Paul Verlaine, em 16 de novembro de 1885, Mallarmé tenta explicar o que seria essa “Grande Obra”. Escreve: “É difícil dizer: um livro, simplesmente, em muitos tomos, um livro que seja um livro, arquitetural e premeditado, e não uma ontologia de inspirações ao acaso, ainda que fossem maravilhosas... Iria mais longe, diria: o Livro, persuadido de que no fundo há apenas um, tentado ainda que insabido por quem quer que tenha escrito, mesmo os gênios. A explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: porque o próprio ritmo do livro, agora impessoal e vivo, até em sua paginação, se justapõe às equações deste sonho, ou Ode” (MALLARMÉ apud STROPARO, 2010, p. 36).

Manuel Bandeira, em um discurso proferido na Academia Brasileira de Letras em 1942, em ocasião ao centenário de vida de Mallarmé, afirmou que essa Grande Obra veio em uma espécie de sonho, de visão quando o poeta francês tinha 24 anos e estava em Tournon. Tratou-se de “uma visão horrível de uma obra pura” uma visão de um “Sonho em sua nudez ideal”¹⁵. Foi dessa iluminação fulminante que veio “Igitur”, que Mallarmé leu para poucos amigos, e nunca publicou. Do “Livro”, restou “Igitur”, um esboço, e um capítulo, que é “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, de 1897.

Este projeto dinamita a narrativa linear de princípio-meio-fim e apoia-se na matéria organizada circularmente, em uma estrutura dividida, plural, capilarizada¹⁶ (CAMPOS apud FALEIROS, 2008, p. 2). O poeta observa microscopicamente as palavras para sugar de suas raízes significações inaparentes, esquecidas pelo uso corrente dos vocábulos. Constrói, assim, uma escrita imprevista, que, por sua vez, demanda uma leitura que nos obriga a suportar uma inquietude própria do movimento. Maurice Blanchot (2016), em *O Livro Por Vir* enxerga no francês Joubert – escritor que nunca escreveu uma obra, nunca publicou um livro, que somente anotava aos fragmentos aforismos e narrativas curtas em um pequeno caderno – uma presença de Mallarmé antecipada em um século. Aproxima os dois especialmente no que tange às palavras em suspensão e aos silêncios. Em vários dos pensamentos deixados nestas cadernetas – publicadas postumamente – Joubert pensa “aquilo que está nele, mas

¹⁵ Discurso publicado em artigo na Revista Cult, nº 16, 1998, p. 43

¹⁶ O poeta concretista Haroldo de Campos, quem digere e reinventa Mallarmé no concretismo, traduz o poema *Um lance de dados* para o português. Sua versão para o texto é publicada em 1975, em coletânea organizada também por Augusto de Campos e Décio Pignatari dedicada ao poeta francês (FALEIROS, 2008).

realizado fora: o livro supremo que aparentemente nunca será escrito, e que ele escreveu sem saber, pensando em escrevê-lo” (BLANCHOT, 2016, p. 84). Neste traço, encontra-se “Le Livre”, de Mallarmé, o livro dos livros.

Michel Foucault se arrisca a localizar esse “livro dos livros”, esse livro supremo, em *A tentação de Santo Antônio*, de Gustave Flaubert. No posfácio dedicado a este poema em prosa de 1874, o filósofo exalta-o como fruto de um trabalho de mais de 25 anos de erudição meticulosa. O resultado foi um livro que carrega em várias de suas passagens a presença de um arquivo cuidadosamente escavado e explorado pelo escritor. Foucault apresenta parte da fantasmagoria ressuscitada pelo realista francês: para compor a cena dos heréticos, Flaubert debruçou-se sobre as *Memoires ecclesiastiques*, de Louis-Sébastien de Tillemont; os três volumes de *Histoire critique du gnosticisme*, de Jacques Matter; a *Histoire de Manichée*, de Isaac de Beausobre; a obra de Santo Agostinho, entre outros. O mesmo se deu para a elaboração dos deuses e dos monstros: concentrou-se nas traduções de Georg Friedrich Creuzer, na noção de substância de Espinosa, nos estudos de Anquetil-Duperron, em trechos de gravuras de representação da Diana de Éfeso... O texto de Flaubert guarda os vestígios de uma imensa biblioteca.

Foucault (2009) enxerga nesse gesto de Flaubert um espaço de imaginação que não se instaura no sonho, mas sim na vigília, no estudo rigoroso de quem enfrenta os arquivos, e se dedica à leitura, à releitura, à cópia, à repetição, que modula, assim, uma outra possibilidade narrativa. Escreve: “O quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um voo de palavras esquecidas: ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico do coração, tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímos-lo da exatidão do saber: sua riqueza está à espera no documento. *Para sonhar não é preciso fechar os olhos, é preciso ler.* A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras já ditas, recensões exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos

comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca”. (FOUCAULT, 2009, p. 79-80, grifo meu).

Essa biblioteca encerrada por todos os lados, mas que se entreabre a um outro universo impossível remete a uma imagem construída por Jorge Luis Borges (2007) no conto “A biblioteca de Babel”. Nele, existe uma superstição, segundo a qual repousaria, em alguma estante desta biblioteca, um livro que seria a verdadeira chave de todos os livros – mais uma vez, “Le livre” sonhado por Mallarmé. Somente a um funcionário, a uma espécie de deus, ao Homem do Livro, foi concedida a graça de lê-lo. Muitos se desdobraram na busca por este livro, mas os esforços foram todas em vão. Para encontrá-lo, alguém desenvolve um método regressivo: “para localizar o livro A, consultar previamente um livro B que indique o lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito”. (BORGES, 2007, p. 76).

[4]

Esse método descrito por Borges em direção ao livro impossível condicionaria a leitura àquilo que Barthes resume, em artigo publicado em *Rumor da língua*, como o gesto do infinito deslocamento (BARTHES, 2004). O filósofo destaca o fato de que a tradição crítica, há séculos, vem se interessando em demasia pelo autor e quase nada pela figura do leitor. Trata-o como mero usufrutuário, ali somente para decodificar aquilo que o autor queria dizer, enquanto ao autor caberia o papel de proprietário, autoridade última sobre sua obra.

Barthes (2004) reforça que um texto nunca é decodificado – nem escrito – por gramáticas e dicionários. Assim como a realiza Glauber: mais Mallarmé, menos Houaiss. Escritores tomam parte de um espaço cultural já existente, anterior. O mesmo acontece com o leitor. A leitura, para Barthes, possui somente verdade lúdica e seu jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho. A raiz etimológica de ler, do latim, “legere”, aponta também para colher, montar, jogar, escolher. Ler é realizar uma montagem com vocábulos existentes e propor a eles uma configuração outra – tal qual a “bricolage” de Lévi-Strauss, explorada na primeira parte deste artigo.

Em sua proposta de pensar uma ciência da leitura, Barthes se pergunta qual seria a pertinência da leitura. Sob qual ponto de vista ela poderia ser interrogada, analisada? (BARTHES, 2004). Primeiro, percebe que não há uma pertinência de objetos, pois lemos não somente textos, mas imagens, rostos, cenas, gestos, paisagens. São tantas as

possibilidades que seria impossível unificar o objeto da leitura em torno de uma categoria. Depois, afirma não haver tampouco uma pertinência de níveis nem uma origem da leitura. A dificuldade em se estruturar a leitura acaba nos posicionando diante de um impasse: ou, tendemos ao infinito, afirmando que tudo o que há é legível, ou, ao contrário, reconhecemos que, no fundo de todo texto, restará algo ilegível. Ou ambos. Há sempre algo que atrapalha uma estruturação da leitura. E esse algo Barthes chama justamente de desejo. Toda leitura é penetrada de desejo ou de repulsa.

A leitura ocorre dentro de uma estrutura, não é natural, selvagem, nem completamente livre. Mas, porque carregada de desejo, tem a potência de perverter essa estrutura. Barthes conclui que uma ciência da leitura só seria possível se concebêssemos uma ciência do inesgotamento; uma ciência em que a estrutura se descontrola. A leitura de Glauber, se recuperarmos o depoimento de Diegues, é uma leitura na qual a estrutura se descontrola. É realizada aos saltos, para ficarmos na imagem de Macedonio Fernández¹⁷, mestre de Borges.

E, por isso, é uma leitura que dá a ver o ilegível, que faz advir memórias inaparentes, e que, ao mesmo tempo, tende ao infinito de suas possibilidades. Glauber, como cada leitor, carrega, pois, uma biblioteca infinita.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *O fogo e o relato – ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. O que é contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-77.

_____. Notas sobre o gesto. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n 4, p. 09-14, jan. 2008.

ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

_____. *Archifilologías Latinoamericanas: Lecturas tras el agotamiento*. Villa Maria: Eduvim, 2015.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2017.

¹⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.

- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arregucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COUTINHO, Mario Alves. O prazer material de escrever – entrevista com Alain Bergala. *Devires*, Belo Horizonte, v.4, n.1, p.84-101, jan-jun 2007.
- FALEIROS, Álvaro. Haroldo de Campos e a dobra de Mallarmé. *Tessituras, interações, convergências – XI Congresso Internacional da Abralic*, USP, São Paulo, jul 2008.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha – textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus Editora, 1996.
- REZENDE, Sidney. *Ideário Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- STROPARO, Sandra. Stéphane Mallarmé: cartas sobre literatura. *Tradução em Revista*. v. 2010/0, p. 18-65, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.