

RESUMO / ABSTRACT

FORMAS POÉTICAS NO LIMIAR: FICÇÃO E CRÍTICA SOB O SIGNO DA NEGATIVIDADE

Trata-se de uma investigação sobre as formas poéticas no limiar: entre o retorno do poema e o avançar da prosa; entre a crítica e a ficção, ou, melhor ainda, aquelas composições que poderiam ser chamadas de *narração-objeto*, conforme o escritor e crítico Juan José Saer. Tais formas possuem dupla natureza: a de objeto, na sua opacidade concreta, e a de especulação sobre o seu estatuto ficcional, independente dos gêneros tradicionais. Abre-se, então, para a narratividade contemporânea, uma gama surpreendente de híbridos, que, cada vez mais, a crítica não tem condições de nomear, assumindo, sob o signo da negatividade, o “inapreensível” como seu bem mais precioso.

Palavras-chave: ficção; crítica; narração-objeto; limiar; negatividade.

POETIC FORMS IN THE THRESHOLD: FICTION AND CRITICISM UNDER THE NEGATIVITY SIGN

This study is about the poetic forms in the threshold: between the return of the poem and the advancement of the prose; criticism and fiction, or, better yet, those compositions that could be called narration-object, according to writer and critic Juan José Saer. Such forms have a double nature: the object, in its concrete opacity, and the speculation about its fictional statute, regardless of the traditional genders. Therefore, a surprising range of hybrids opens up to the contemporary narrative, hybrids that critics cannot name, assuming, under the sign of negativity, the “inapprehensible” as its most precious asset.

Keywords: fiction; criticism; narration-object; threshold; negativity.

FORMAS POÉTICAS NO LIMIAR: FICÇÃO E CRÍTICA SOB O SIGNO DA NEGATIVIDADE

Maria Rosa Duarte de Oliveira

Professora doutora e titular de Teoria Literária e Literatura Brasileira da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP
mrduarte@uol.com.br

A realidade e a imagem

O Arranha-Céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
Quatro pombas passeiam.

Manuel Bandeira

A epígrafe é significativa para a temática. Um poema enigmático, que sempre me incomodou e, talvez por isso mesmo, tenha ficado inscrito na minha memória. Um poema no limiar do desejo de ser prosa, no caso, uma prosa que especula sobre o “chão seco”, a mediação, que separa a realidade da imagem que projeta. O “Arranha-Céu” que sobe, já não é o mesmo que desce refletido na “poça de lama”. A imagem refratada: quatro pombas que passeiam no chão seco. A sensação de alheamento e do andar sem rumo determinado (passeiam, apenas); o andar da prosa valeryana bloqueada por uma imagem que se fecha sobre si e faz voltar sobre as camadas anteriores (os versos), recolhendo os fragmentos de versos quebrados e contrastantes: o (arranha) céu, a chuva e o ar puro X o chão, o seco e a lama.

Mas entre a realidade e a imagem há um espaço, uma interrupção do fluxo do pensamento que, subitamente, se detém antes que possa ser concluído num encadeamento lógico-dedutivo. As quatro pombas que passeiam criam o intervalo para uma imagem que nega o arranha-céu do qual deveriam ser reflexo, desviam-se dele, mas para onde? Não há um lugar para chegar; elas simplesmente passeiam, de modo que o inacabado e inapreensível provoca o espanto, que é o núcleo secreto deste pensamento estético-especulativo. Eis que o inapreensível questiona o logos prosaico; estanca a sequência pensamental da linha e traça o círculo (Paz) de uma dança (Valéry) sobre seu próprio corpo, deixando exposta uma fratura, um limite para o cognoscível, muito embora não implique acenar

para o seu oposto: o incognoscível. O paradoxo está em que se mostra um acesso, um caminho desejante de um saber que, quando se pensa possuir, aponta para outra coisa, que não estava lá. Em suma, trata-se de uma investigação sobre os limites do cognoscível, a sua porção de inapreensível, que faz estancar a cadeia pensamental, que avança dedutivamente em segurança, para, na distância subitamente imposta, proporcionar a *visão*, como nos diz Chklovski, de um corpo que dança e olha para si próprio.

“Quatro pombas passeiam”. Sem a determinação de um ponto a ser atingido; passeiam apenas, de forma espontânea e livre. Por outro lado, são quatro, sugerindo a simetria e a fixidez do quadrado, em contraste com a assimetria e indeterminação do ato de passear. Prosa que se deseja poesia. Poesia que se deseja prosa.

Eis aí, por um lado, no coração do efeito estético, a raiz especulativa (metaficcional) de sua natureza entre realidade-irrealidade, conforme nos diz Saer; por outro, o pensamento do não-pensamento (o inconsciente estético) de Rancière e a negatividade como princípio, prática e aspiração maior: a inapreensibilidade é justamente o bem mais precioso do estético, na perspectiva de Agamben. Neste ponto, paradoxalmente para ambas – criação estética e crítica –, a interpretação e o sentido valem por aquilo que negam, isto é, o seu conteúdo essencial é exatamente aquilo que neles não se encontra (AGAMBEN, 2007, p. 9).

1. Caminhos que se cruzam: por uma arqueologia do efeito estético

Segundo o escritor e ensaísta Juan José Saer em *La narración-objeto* (1999), o que distingue uma narração ficcional, seja ela conto, romance, epopeia, crônica etc., de um relato comum do cotidiano são dois constituintes singulares:

1. a sua natureza de *objeto*: opaco, intransitivo e concreto;
2. a sua natureza *especulativa*: o sentido de ser representação (invenção, ficção) face à realidade.

[...] siempre resultará más seguro considerar la narración como un objeto autónomo, un fin en sí de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido. Las figuraciones particulares que la constituyen, por ser justamente particulares, como la sucesión empírica, *suscitan, más que sentidos claros, enigmas, y no tanto conceptos afirmativos como interrogaciones.* Al mismo tiempo que objeto verbal, el relato es también objeto mental, y vive en la memoria y en la imaginación de sus destinatarios liberado de su condición verbal (SAER, 1999, p. 24; grifos nossos).

Toda narração-objeto para Saer é, portanto, um objeto verbal e mental simultaneamente, que vale pela interrogação que faz a si e ao universo. Por isso, é um cosmos dentro de outro, como Borges e Paz já disseram e Saer confirma: “[...] ese estatuto de objeto único que es el de la obra del arte, de narración-objeto que se basta a sí misma y que, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, es um mundo próprio, un verdadero cosmos dentro del otro” (p. 26).

Saer defende para essas que nomeia de narrações-objeto o estatuto de universo ficcional que independe dos gêneros prosaicos tradicionais (romance, conto, novela, crônica, epopeia) e isso abre para as formas contemporâneas de narrar uma gama surpreendente de materializações híbridas, as quais, cada vez mais, a crítica não tem condições de nomear.

No entanto, se nos ativermos a esses dois princípios da narração-objeto enunciados por Saer – o de ser objeto verbal e mental-especulativo – podemos ter uma chave mais generosa para acolher tantas formas híbridas no limiar. Penso em Borges, especialmente, em como seria mais fácil para a crítica posicionar-se frente a “Do rigor na ciência”,¹ por exemplo, como narração-objeto: reprodução de um fragmento de um antigo livro de viagens de Suárez Miranda de 1658, relato fantástico, especulação sobre a ciência da cartografia e os mapas como representações, seres imaginados (e lugares imaginários), investindo contra o rigor científico, isto é, o fato de corresponderem ponto por ponto a um lugar real?

Tudo isso ao mesmo tempo, diríamos nós, e aí já estaríamos em plena zona de incerteza e indeterminação, em atitude de negatividade contra os próprios parâmetros interpretativos da crítica que exporia a sua incapacidade de apreensão de uma narração-objeto que lhe escapa, interrogando-lhe sobre os limites do cognoscível, sem deixar, porém, de, generosamente, doar-lhe um rastro, pegadas para o acesso ao centro do relato: o seu vazio, o que não está lá, o que escapa à compreensão, o inapreensível.

O efeito estético e a negatividade

No preexisten para el narrador más que normas negativas. [...] Esa fuerza tensa, acerada, de rechazo, há de ser, preferentemente, conti-

¹ Trata-se de um relato que faz parte da seção “Etcétera” do livro *História Universal da Infâmia*, de 1935. Sobre esse tipo de narração inclassificável que escreveu, Borges diz, no Prólogo da 2ª edição de 1954, que “são o irresponsável divertimento de um tímido que não se animou a escrever contos e que se distraiu falseando e complicando (às vezes sem justificação estética) histórias alheias [...] Os doutores do Grande Veículo ensinam que essencial no universo é a vacuidade. Têm inteira razão no que diz respeito à minúscula parte do universo que é o presente livro. Patíbulos e corsários o povoam e a palavra *infâmia* do título é retumbante, mas por baixo dessa balbúrdia não há nada. Não é mais que aparência, que uma superfície de imagens”.

nua, para que quede, entre el acto de narrar y la historia, una franja aunque, lo repito, metafórica, de nada.

Juan José Saer

Saer em *El concepto de ficción*, publicado em 1997, aponta para outro aspecto essencial da narração-objeto que é o seu carácter de negatividade a vários conceitos cristalizados:

- a) à dicotomia ficção X realidade; ilusão, imaginação X realidade, responde com o inverificável que especula sobre a complexidade do verificável;
- b) à tautologia “ficção é linguagem”, responde com a materialidade de um cosmos que surge não a partir da abstração (representação) de outro pré-existente (real), mas que dá nascimento a seres que ainda não têm nome, não são signos, e só passam a sê-lo e significar no interior desse espaço que é verbal e mental, simultaneamente;
- c) à generalidade dos signos do discurso, responde com a singularidade de existentes que são aquilo que são apenas naquele contexto;
- d) à determinação e à certeza de uma lógica dedutiva e racional, responde com a indeterminação, a incerteza e os enigmas;
- e) à equivalência entre ficção e jogo lúdico para o entretenimento, responde com a seriedade e o rigor de um trabalho especulativo que implica distanciamento e crítica, seja do escritor, seja do narrador e do leitor.

Vale a pena termos acesso às próprias palavras de Saer sobre essas questões, mesmo numa longa citação como esta:

[...] Esa indeterminación de sentido, sin embargo no empaña su pertinencia ni disminuye su eficacia. Muy por el contrario: las imágenes confusas, inacabadas de esas narraciones, sus alusiones enigmáticas, la brusquedad de sus transiciones, la linealidad constantemente trastornada de los acontecimientos o, por el contrario, su regularidad engañosa engendrada por una lógica que se nos escapa, el mundo hecho pedazos, la existencia singular de sus caracteres resultan, confrontados a nuestra real experiencia humana, mucho más verosímiles que tantos discursos pretendidamente racionales [...]

Negándose al comercio con –y de – lo general, emancipándose, gracias a una lógica propia, de imperativos exteriores supuestamente ineluctables, obligaciones ideológicas, morales, religiosas que son extrañas a su esencia, separándose en lo posible de reglas y de moldes asfixiantes impuestos por la rutina repetitiva de los géneros, estas narraciones, adentrándose em las aguas pantanosas y turbias de lo particular adquieren el sabor de lo irrepetible y único. Cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada (SAER, 1999, p. 28-29; grifos nossos).

São grandes as afinidades entre este posicionamento de Saer sobre a negatividade da atividade estético-literária e a percepção de Agamben, que também vê na negatividade a grande força do trabalho não apenas da arte e da literatura, mas também de sua crítica.

Negatividade no sentido de ter no inapreensível, na investigação sobre os limites do conhecimento, o sentido original de crítica para a filosofia ocidental, “o seu bem mais precioso” (2007, p. 9), e isso tanto para a arte poética quanto para a atividade do crítico, qualquer seja ele, já que sua missão, tal como a do escritor, não é dar a chave interpretativa de uma obra, ou de uma realidade de outra ordem, mas “garantir as condições de sua inacessibilidade” (2007, p. 11). Não é à toa que Agamben só atribui a Walter Benjamin esse mérito, justamente porque por meio das fulgurações de suas imagens e de seus textos ensaísticos, que privilegiam uma estética do fragmento, das ruínas e do inacabado, é que se pode antever a realidade, em toda sua gama de interações e complexidade.

O fato de a cultura ocidental distinguir entre palavra pensante (filosofia) e palavra poética (inconsciente; inspiração; não pensamento), leva Agamben a propor à crítica negativa a simbiose entre esses polos como lugar-não lugar entre filosofia e poesia. Desse modo,

à apropriação sem consciência [poesia] e à consciência sem gozo [filosofia], a crítica contrapõe o gozo daquilo que não pode ser gozado [...]

Ainda devemos habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço, talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com que “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”. Só uma topologia filosófica, semelhante àquela que na matemática é definida como análise da posição, em oposição à análise das grandezas mensuráveis, seria adequada ao lugar-não-lugar [...] Assim, a exploração topológica está constantemente orientada sob a luz da utopia. Se uma convicção sustenta tematicamente

essa indagação no vazio em que a sua intenção crítica a obriga a ficar, é precisamente porque só se formos capazes de entrar em relação com a irrealdade e com o inapreensível como tais, será possível apropriarm-nos da realidade e do positivo (2007 p. 13,15; grifos nossos).

No caso da arte literária, especialmente a clássica fronteira entre prosa e poesia, Agamben nos confronta, em *Ideia da Prosa* (1999), com um verdadeiro paradoxo: a negação da diferença entre ambas a partir de uma figura que está na origem da poesia – a *versura*² – que, embora não conste dos tratados de versificação, constitui a essência do verso e se manifesta por meio do *enjambement*, isto é, um verso cujo ritmo fraturado exhibe a não coincidência entre o elemento métrico e o sintático, entre o som e o sentido. A identidade do verso está, então, em quebrar o nexos sintático ao mesmo tempo em que é atraído pela continuidade da linha, projetando-se para frente, em direção à prosa. Ora, nesse “mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido”, a poesia investe contra a sua própria identidade fixada sobre a unidade puramente sonora do verso.

Interessante é observar que tal ocorre também, logo na abertura, com o poema de Manuel Bandeira, embora nele o que nos surpreende é que os dois primeiros versos parecem negar o *enjambement*, mas não a *versura*. Explico-me: não há fratura entre o ritmo, o corte da linha-verso, e a sintaxe na medida em que a estrutura coordenativa apenas justapõe duas imagens-ideias completas em si – “O Arranha-Céu sobe no ar puro lavado pela chuva/ e desce refletido na poça de lama do pátio”. No entanto, o corte do verso, dispôs a linhas verticalmente, em paralelo contrastante – subir X descer –, de modo que há uma volta de uma frase sob a outra, ao modo das escritas antigas de dupla direção, criando um espelhamento materializador do reflexo entre “a realidade e a imagem” do título.

Já nos versos seguintes – “Entre a realidade e a imagem, [/] no chão seco que as separa/ quatro pombas passeiam” –, a fratura é visível entre ritmo e sintaxe: os cortes dos versos quebram o sentido, transtornam a “boa” continuidade da prosa e “as quatro pombas”, postas ao final ao invés de ao início (que seria a ordem direta da sintaxe), criam o espanto do inapreensível e surgem como “revelação”.

O *enjambement* e a *versura* reinam soberanos então. Faz-se a hesitação entre um poema que deseja ser prosa e uma prosa que deseja ser poema. Como na origem.

As linhas-versos ao invés de avançarem, retornam e se superpõem, em camadas que retroagem sobre si, gerando imagens-ideias que desejam ser poema. Mas um poema “fraturado”, no limite da prosa ensaística, e aí, a *versura* irrompe outra vez, entre a linha e o círculo,

² *Versura* é um termo latino que designa o lugar em que o arado dá a volta, no final do campo. Aproxima-se, também, de alguns sistemas antigos de escrita que alternavam as duas direções: da direita para a esquerda e da esquerda para a direita.

[...] no seu movimento originário, nem poético, nem prosaico, mas por assim dizer, bustrofédico³ da poesia, o essencial hibridismo de todo o discurso humano. [...] é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim. (AGAMBEN, 1999, p. 32-33).

E eis-nos, outra vez, envolvidos pela reflexão que investe contra si mesma, e que está no coração do ser poético e de toda atividade crítica, conforme nos diz Agamben, ao deixar brotar a sua alteridade, o seu lado escuro e inapreensível. É justamente esse limiar de hesitação que proporciona a visão da realidade a partir da sua porção de irrealidade, num movimento investigativo sobre os limites do cognoscível, retomando, assim, o sentido originário de crítica para a filosofia ocidental.

2. A cartomante: jogos especulativos ou Hamlet em vulgar

Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia.

Machado de Assis

Este clássico conto machadiano, alvo de inúmeras leituras críticas, será aqui objeto de nossa investigação à luz de uma hipótese interpretativa desafiadora: que no centro deste relato é a metaficção que condensa a sua raiz sensório-cognitiva deflagradora do efeito estético, cuja força motriz é o *princípio da negatividade*, conforme os pressupostos de Saer e de Agamben já apresentados.

Logo de início, o que chama a atenção é a frase de abertura, uma alusão a Shakespeare, mais especificamente a um diálogo de Hamlet na peça de mesmo nome. Não se trata, portanto, de citação literal, mas de uma alusão, guardadas as distâncias: lá um príncipe envolvido num drama trágico, aqui personagens comuns envolvidas num caso vulgar de adultério; lá o confronto entre os limites do indivíduo e daquilo que o ultrapassa num plano superior; aqui o confronto entre a credulidade e a razão; entre o ser e o parecer dos valores vigentes no contexto sociocultural de uma cidade como o Rio de Janeiro do século XIX.

³ A escrita de dupla direção, referida na nota anterior, é designada, também, de bustrofédica, isto é, aquela cujo andamento se assemelha ao modo de virar dos bois.

Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante: a diferença é que o fazia por outras palavras.

– Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: “A senhora gosta de uma pessoa...” Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade... (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 477; grifos nossos).

.....

A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários; e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: “Há mais coisas no céu e na terra do que sonha a filosofia...” Que perdia ele, se...? (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 481; grifos nossos).

O núcleo invisível, ou a história cifrada, segundo estudo de Piglia em *Formas breves* (2004), já está dado como um mote que percorrerá toda a narrativa e que terá na figura da cartomante, não por acaso aquela que dá título ao conto, a sua manifestação visível.

Há um subtom que conduz e avalia na citação deslocada da frase clássica de Hamlet; aí se desenha a linha de força do significado que subjaz à história visível, que é a paródia, a tradução em vulgar do drama de destino trágico para um outro, rebaixado, de adultério comum, num tom tragicômico.

A travessia da frase de Hamlet para Rita (no primeiro fragmento) e Camilo (no segundo fragmento) é a forma que o narrador tem de se colocar por trás das personagens para abrir a especulação reversa... E aí está o ponto em que a voz narrativa resvala a autoral, pois é perceptível a atitude crítica de Machado por detrás, sorrateiro, desconstruindo o clássico Hamlet por essa “tradução em vulgar” que, ao mesmo tempo, é um louvor ao mestre (é um dos autores mais citados na obra machadiana) e um afastamento dele, para reconstruí-lo sob outro olhar, oblíquo, que olha por baixo, por detrás, como os mesmos olhos da cartomante: “Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos”. (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 482; grifos nossos).

Machado, por meio de uma tragédia em nova chave, agora com sinais invertidos, elabora um novo argumento, sob o princípio da negatividade, que modifica substancialmente o sentido de mistério da

frase de Hamlet, pois afinal: “há vulgaridades sublimes, ou pelo menos deleitosas. A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as coisas que o cercam”. (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479; grifos nossos).

Com efeito, não há mistério a se especular, não há inapreensível já que racionalmente tudo fica visível e claro: de um lado, o embuste dessa pitonisa e de seu oráculo, de outro, a previsibilidade dos casos de adultério construídos pela literatura e seu trágico final: a morte dos amantes arquitetada pelo marido traído.

Aqui a situação não é diferente, e é possível antecipar o final projetado já na consciência de Camilo:

“Vem já, já, à nossa casa: preciso falar-te sem demora”, – repetia ele com os olhos no papel.

Imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado, pegando da pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando-o para matá-lo. (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 480; grifos nossos).

Mas é preciso estancar essa serie de deduções e, por instantes, atentar para o inapreensível machadiano, o caminho traçado de uma especulação mais fina que deve ser buscada lá, na arké⁴, na origem mais profunda das camadas pensamentais, por um método crítico de escavação arqueológica não linear, que opera por camadas e redes intercomunicantes e, por isso, não vai em busca da causa originária ou de chaves interpretativas, mas se contenta em traçar a rota do que não está lá, do que não pode se vivido e “restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la” (AGAMBEN, 2009, p. 70). Em suma, uma atitude crítica que se assemelha ao mesmo princípio de negatividade desse campo estético-literário de “A cartomante”.

Trata-se então de especular sobre a questão que desafia a razão e o cognoscível: se já sabemos de antemão o final da trama, se lemos os sinais do embuste da cartomante, por que nos espanta quando ele acontece de forma abrupta, num ritmo que desafia a nossa respiração⁵, que estanca,

⁴ Segundo Agamben, ao refletir sobre o conceito de contemporâneo como uma singular relação entre atual e inatual, presente e passado, este implica o sentido de *arké*, próximo da origem, e que está a um só tempo, distante e próximo do presente. Diz ele que “a origem não está situada num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto”. (2009, p. 69).

⁵ É Henri Meschonnic, em seu livro *Poética do traduzir* (2010), quem aponta esse vínculo entre o ritmo e a respiração de um texto, ou a organização do movimento da palavra na escritura, elemento inapreensível que a boa tradução deve buscar.

repentinamente, com a frase final: “Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão”.

O inapreensível, que abala e espanta, está no ritmo narrativo que avança por saltos entre o preenchimento e o esvaziamento de expectativa, o cheio e o vazio. Tudo está dado e, ao mesmo tempo, nada está dado porque a urdidura do traçado esconde o sentido avidamente buscado pelas personagens e pelo leitor. Paradoxalmente, é a força da ficção e da crença nos seus vazios que mantém a respiração dessa narração-objeto, que possui a mesma materialidade, inacessibilidade e autonomia de um organismo vivo, como afirma Saer.

Nessa perspectiva, abre-se uma outra via de acesso ao “mistério” desse conto, o seu escuro, o seu subtom de negatividade e distância crítica. Poderíamos arriscar, então, que o *subtom* de “A cartomante” é o seu lance ensaístico-especulativo sobre o mistério, o enigma da ficção, que só pode estar no ritmo de sua narração-objeto, nas alternâncias de sua respiração, seus tons, subtons e sobretons, que mantém a “inacessibilidade como seu dom mais precioso”:

Que o enigma não seja, que o próprio enigma não consiga captar o ser, a um tempo perfeitamente manifesto e absolutamente indizível: esse é agora o verdadeiro enigma, perante o qual a razão humana pára, petrificada. (É deste modo que Wittgenstein coloca o problema do enigma) [...] Por isso, é importante que a representação pare um instante antes da verdade; por isso, só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade (AGAMBEN, 1999, p. 106-107).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. de Vinicius Nicastro Honesko, Chapecó, SC: Argos, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

BORGES, Jorge Luis. “Do rigor da ciência”. In: _____. *História universal da infância*. Trad. de Flávio José Cardoso. Porto Alegre: Globo, 1975, p. 71.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “A cartomante”. In: _____. *Obra Completa*. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

_____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

Recebido em março de 2012

Aceito em maio 2012