

UM REDEMOINHO EM TORNO DO *NADA*

Luiz Antonio AMARAL¹

Ney VIEIRA²

- RESUMO: Este artigo enfoca aspectos da obra ficcional de Wilcon Jóia Pereira, na qual Uilcon Pereira se projeta nos inúmeros desdobramentos da personagem *Biúte*. Torna-se pois impossível separar o ficcionista do filósofo, já que sua escritura, urdida a partir de procedimentos comuns à ficção e à Filosofia – ironia, paródia, sátira – revela-se enquanto escritura-artista. Fica também evidente na obra a filiação do autor à tradição niilista enca-beçada por Flaubert e Machado. A problemática do *Nada* emerge pois através de uma *policacofonia* em que diferentes vozes, anulando os posicionamentos ideológicos até as fronteiras do ilegível, fazem da obra de Wilcon um texto vinculado às marcas da voz autoral.
- PALAVRAS-CHAVE: Niilismo; intersemiose; intertextualidade; ironia; paródia; sátira; voz autoral.

Niilismo: “os fins superiores se depreciam”. É um momento instável, ameaçado, pois outros valores superiores tendem, tão logo e antes que os primeiros sejam destruídos, a tomar a dianteira; a dialética nada mais faz senão ligar positivities sucessivas; daí a sufocação, no seio mesmo do anarquismo. Como pois *instalar* a carência de todo valor superior? A ironia? Ela parte sempre de um lugar seguro. A violência? É um valor superior e dos mais bem codificados. A fruição? Sim, se ela não for dita, doutrinal. O niilismo mais conseqüente está talvez sob *máscara*: de uma certa maneira é *interior* às instituições, aos discursos conformes, às finalidades aparentes. (Barthes, *O prazer do texto*)

O maior apetite do homem é desejar ser. Se os olhos vêm com amor o que não é, tem ser. (Padre Antonio Vieira, *Paixões humanas*)

Este texto não é nem um texto de rememoração, o que soaria piegas aos ouvidos do poeta Uilcon, nem é também um ensaio sobre a obra crítica e filosófica do filósofo Wilcon.

Uma das últimas imagens que tivemos de Uilcon deu-se em forma de palavras enunciadas por Antonio Medina Rodrigues, uma semana depois de sua morte. Antonio Medina lembrava-nos imagetivamente a figura de Uilcon perdido nas ilhas que separam o trânsito de duas mãos da Rua da Consolação, esquina com a Avenida Paulista, sem saber se ia ou vinha. Essa imagem roseana, transplantada para a selva de cimento e seus ruídos urbanos, ele a transportava para a análise da obra de Uilcon

¹ Universidade Estadual Paulista - UNESP/Araraquara - CNPq.

² Universidade Estadual Paulista - UNESP/Araraquara.

Pereira. Um desconcerto de vozes rodopiando em vacuidade. E quanto mais horror causasse esse vácuo, mais “phalantes”, ou seja, mais vozes a não empurrarem a narrativa para a frente, fazendo-a apenas girar permanentemente em torno desse nada seminal. Nada que é nada. Faltaria sempre, segundo Medina Rodrigues, um senso de completude, de acabamento, de presença de ausência, numa permutação contínua entre o desejo de ser e a falta de ser. De um nada que é nada para um nada metafísico.

Esse sentimento de Medina Rodrigues, aluno e depois colega de Uilcon no Colégio Santa Inês, é um sentimento forjado na perspectiva da metrópole, no plano das grandes avenidas, onde o sucesso passa ligeiro.

Para nós, amigos e leitores da periferia dos Assombrados, das Aracoaras e das Rancharias, (cidade onde Uilcon freqüentou o Grupo Escolar “Júlio Lucanti”, personagem de seus livros, escola por onde passaram várias personagens da arte e da cultura, lugar também onde um dos autores deste texto estudou), ou seja, da perspectiva das Macondos, as idas e vindas de Uilcon ganhavam outro significado, localista sim, sem contudo deixar de ser cosmopolita.

Para nós, Uilcon, perdido na voragem dos veículos e dos passantes, nada mais é do que a indecisão, que também é nossa, de ter de escolher entre assistir a um filme no Belas Artes, para atualizar-se com os vi(m)-wenders, ou então, assumir e tomar um café, ouvir histórias e paquerar o outro lado da rua.

Em todo caso, seus retornos aos carnavais do convento acadêmico de Aracoara sempre rendiam histórias, e Uilcon jamais abdicou da fabulação. Mas ele também sabia, com Derrida, (Uilcon que nos perdoe!), com Bento Prado e com Guimarães que a narrativa é fundamentalmente oral e que o oral, às vezes excede a escrita, uma vez que, na fala, o *logón* e o *alogón*, razão e imaginação, ou razão e sandice, como quer Machado, se confundem, se mesclam, dando-nos o mistério da fábula. Se é para citar, (Uilcon gostava da citabilidade como glosa, como burla, como humor, paródia ou pastiche!), citemos porém a nosso modo, ou seja, como quer Olgária Matos, em seu *História viajante: notas filosóficas*:

Nesse sentido, a memória seria o esforço para recuperar a experiência do passado, contra um mundo que se reduz à pontualidade. Seria esta a senda aberta por Proust na *Recherche* na tentativa ininterrupta de preencher inteiramente um tempo vivido com o máximo de presença do pensamento, quer dizer, de atualização. A memória proustiana seria a “força rejuvenescedora” que se contrapõe ao inexorável processo de envelhecimento. Benjamin atribui a dissociação entre lembrança e esquecimento à divisão social do trabalho. Na época em que existia o narrador, quando ainda era possível “contar histórias” porque ainda eram tecidas coletivamente, havia tempo para contá-las, prevalecia uma economia social e psíquica diferente. Na época do capitalismo tardio, o narrador (como o poeta lírico) torna-se uma “figura improvável”. (Matos, 1997, p. 112)

Quem é o narrador das últimas obras deste nosso autor? Para nós, por cima dos disfarces das máscaras e das dissimulações, Uilcon simula através, por exemplo, do Quixote, uma “persona literária” que não é ele, Wilcon, mas que é Uilcon Pereira. Wilcon Pereira é outra personagem. Não é mais autoral porque não assina várias obras como *Ruidurbano: entre/vistas* e *Ruidurbano: uma antologia*. É uma espécie de Quixote decaído e que se confunde com a personagem de Vitório Gassman, o Brancalone, cujo exército é re-composto de personagens noturnas de Assis, Marília, Araraquara e São Paulo.

Mas a esse lado paródico, contrapõe-se uma personagem pré-figural, figural e histórico-figural, uma personagem metamórfica que, à maneira do travesti, veste/desveste suas máscaras (de pancake) em simulações/dissimulações diversas, isto é, plurais, relacionadas à unidade e à diversidade do mundo da ficção. Esta metapersonagem, auto-reflexiva, auto-temática e auto-referencial é *biúte* que, à maneira de Zellig, de W. Allen, mimetiza, através de vampirizações, o(s) outro(s).

Em uma de suas desconversas, Uilcon revela a sua Infantaria Brancalone que *Biúte* era o apelido de um tio de sua cidade, Tietê. No entanto, todos sabemos que Uilcon, como o último Saussure, como Edward Lopes, adora um *anagrama* e as viagens que essa figura de construção propõe. Isso nos permitiu, consultando alguns dicionários, mas sobretudo nos consultando, perceber que *bit* significa pedaço, fragmento; *bitty* significa fragmentado. Passando do inglês para o alemão, *bilt* significa figura, imagem, forma. De volta ao jogo anagramático, e muito alucinadamente, podemos pensar em *byte*, unidade mínima de memória; *beat* significa batida e compõe a expressão *beat generation*, e como afirma Uilcon em *Ruidurbano: uma antologia*:

Há um tom social básico, neste jogo para herdeiros de Rabelais e netinhos do *cut-up* de Bourroughs, das montagens de ideogramas, fotocollagens, ambientações, videocliques e tempestades cerebrais. (1994, p. 19)

Para não falarmos no jogo, de natureza onomástica, entre referente e referido, presente nas palavras *beauty* e *beautiful* que ele, muito delicadamente, justapunha em forma de codinome a seus inspiradores e musas. É o caso de Vera Beauty, ou seja, Beleza Verdadeira. Expressão que abriga vários referidos.

Mesmo figuras históricas do mundo das Letras constantemente referidas como Luiz Roncari, Edward Lopes entre muitos outros, vivos e mortos, como é o caso de Fernão Mendes Pereira, são uma brincadeira com Auerbach a partir de sua obra *Figura*, já que essas personagens são prefigurações, autores em devir, figuras históricas reais e também figuras propriamente literárias. É o modo pelo qual Uilcon, que não é canônico, reierarquiza a sua maneira, sob um tom crônico (desculpe-nos, Uilcon, mais uma vez!), personas literárias do passado-presente-futuro, autores que ele julga merecedores de uma melhor referencialização na história da cultura, já que

para ele a história da cultura compreende o modo narratológico tragicômico que impõe o enigma do sucesso-insucesso que ele procura reverter positivamente. Peguemos dois casos: o de Hygia Ferreira e o de Edward Lopes.

Hygia, nossa colega em São José do Rio Preto, é personagem que atravessa por glosas e outros jogos anagramáticos os últimos textos de Uilcon. É uma personagem alçada do real: Uilcon é co-responsável por seu reconhecimento entre os pares do universo literário. Hoje, ela é uma assídua frequentadora dos Sabadoyles pois revelou a poesia escondida de *Magma*, transformando o prosaísmo destes poemas em prosa ensaística de alta voltagem.

Edward Lopes, também nosso colega de Unesp, é um outro caso. É uma figura ficcional e Uilcon brinca através da oposição próximo/distante pois como consta no texto que serve de apresentação aos dois livros em tela, “*Edward Lopes publica um texto de semiótica narrativa em Kasar, Universidade de Kasária, 1989, p.69 a 96*”, localidades que remetem à Rússia arcaica, ou seja, referências puramente ficcionais, cujo título é mais que uma pista, é pura ironia: *Theorie der Text, Biüte, ou A Semiótica Feliz*³. A brincadeira próximo/distante está em que o romancista/contista Edward fala-nos de São José do Rio Preto, da Estação da Luz, da Vila Buarque, dos *aedos* cegos de Minas Gerais que cantam/contam suas histórias nos ônibus sujos de Franca-Divinópolis, e ao mesmo tempo remete a uma das grandes especialidades de Edward Lopes que é a Semiótica Russa, na versão parisiense ou na perdida Tartù, nos confins da antiga URSS, a que ele dá sua versão ribeirãopretana e araraquarana, como reconheceram Uilcon e Décio Pignatari. Afinal, para esse anti-narrador também interpretante que emerge nas *Entre/vistas* de outros proto-narradores-personagens dissimulados, a Semiótica é um encurtamento, é um curto-circuito entre alguns poucos críticos literários e literatos dispersos por esse mundo de meu Deus, à busca do sentido preciso que em suma é nada. Ideologias se pugnam *versus* contra-ideologias (pretensas, claro!) e no frigidar dos ovos todos acabam por descobrir que é o significante que comanda o significado e a dialética do signo, arena da luta de classes, “lápiss-punhal” de Baudelaire, internautas democratas da pós-modernidade, é mais uma justificativa entre muitas ao ofício de ser escritor *ex-libris*. Pois o que codifica é aquilo que descodifica, que codifica descodificando, ou como quer Manuel de Barros, n’*O Livro das Ignorâncias: Repetir repetir – até ficar diferente* (1997, p. 11). Semioses sempre eternas. E isso Uilcon captou logo no início dos estudos semióticos dos anos 60, época em que ele apostou nas possibilidades da Semiose e da Intersemiose, que, se plugadas no circuito mercantil, revitalizariam a ilusão do autor como produtor. Ao final, enquanto personagem-autor, acaba empregado na Alcântara Machado Publicidade (um mero emblema!).

³ Ironia baseada no título *Théorie du texte*, de R. Barthes, reforçada pelo subtítulo em português que alude, por espelhamento, às “personas” e temas diegeticamente operados por Uilcon.

Wilcon foi pioneiro, entre nós, dos estudos de *Intermedia*, (pessimamente traduzido para o português como *Intermeios* ou *Técnicas Mistras*), a partir das vidências de um Peirce, de um Pound, de um Apollinaire e de um Mallarmé e, por que não?, de um Baudelaire e de todos que traduziram a tradição ideogramática oriental para a estética ocidental. Max Ernst, concretistas e neo-concretistas à parte, os *intermeios* só decolaram na década de 80, quando foi acoplada a computação gráfica à multimídia e se disseminaram as técnicas de copiagem eletrônica em cores, de laser e de holograma. Isso, além de abrir o campo das correspondências entre as linguagens artísticas, efetivou o que era possibilidade nos anos 60 em virtualidade na contemporaneidade, ao aproximar abruptamente arte e capital.

No interregno, anos 70, Wilcon concentra-se nas poéticas visuais e, a partir das noções de grafema, caligrama, ideograma, ele cunha a noção de *escritema* (1976), superando ao mesmo tempo o conceito de *quase-signo* de Peirce, o de *escrita automática* de Breton, e o recurso de visualidade como ilustração e reforço do sentido de um determinado fragmento poético que funcionasse como alegoria visual do tema alçado pelo poeta, ou do texto como explicitação das metáforas concebidas como imagens, visualizações. O que Wilcon propõe é menos que uma dialética, é uma dialógica ou intersemiose entre o escrito e as imagens e visualizações plásticas. Ao invés da noção de *suplemento*, (termo que equivale ao que Lacan chama de *o real*), inventada por Derrida, Wilcon propõe o comentário de uma semiose por outra, resultando na intersemiose. O que não é um complemento mas uma espécie de interrogação irônica — *Ceci n'est pas une pipe*, de Magritte — e que vem servindo para análise de todos os emblemas, dísticos, títulos de obras, funcionando ora como paratexto, ora como suplemento, ora como inversão irônica (*rebus*); principalmente as obras barrocas, neo-barrocas e/ou construtivistas que se prestam a este tipo de análise que é semio-lingüística; análise que, indo muito além da iconografia e da iconologia, contribui para uma ampliação efetiva da noção de texto tal como propõem a Lingüística Transfrástica e as Intersemioses atuais. Que sobre o mistério, o assombro, o enigma a que se chamou de fechamento semiótico: para Todorov (1979 e 1980), polemizando com J. Kristeva, toda obra de arte tem uma abertura à interpretação. E é a partir dessa fenda/brecha/falta/lacuna/abismo que Wilcon foi deixando de ser Wilcon e foi assumindo a personagem atual Uilcon. Agora, escritor/ficcionista. Para ele são dois os caminhos como ironista. Afinal, a ironia, para além de ser uma figura de linguagem, é um intertexto, é um discurso, e é mesmo um gênero literário cujos modelos são os *Diálogos* de Platão e a ironia romântica dos *Fragmentos* de Schlegel, reunidos em português por Márcio Susuki sob o nome de *O Dialeto dos Fragmentos* (fragmentos co-escritos e comentados por Novalis).

É evidente que entre Platão e Schlegel muitos outros se aventuraram em direção à ironia. Ao *iron* grego, correspondem duas grandes possibilidades de discurso da ironia, ou seja, a ironia filosófica ligada ao riso interior, baseada no jogo das oposições,

dos contrários, da negação, do às avessas. Essa é a ironia de Goethe, de Huysmans, de Jorge Luís Borges, que tiveram íntima relação com a poética do fragmento. O problema dessa tradição irônica, já que ironia significa também dissimulação, é chegar à verdade pela mentira como no famoso trecho do embate entre Ulisses e Polifemo. Polifemo, um ciclope, que via portanto bidimensionalmente, é cegado em seu único olho por Ulisses, cujo nome em grego significa *ninguém*. Polifemo grita para os outros ciclopes: “*Fui ferido. Estou cego!*” E os ciclopes perguntam: “*Quem o feriu? Quem o cegou?*” E Polifemo responde: “*Ulisses!*”, ou seja, “*Ninguém!*” E é assim que Ulisses, o “herói moderno” escapa para Ítaca.

Esta passagem, que está na *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e de Horkheimer, é uma inversão irônica também do conceito de dissimulação de Heidegger e da leitura de Heidegger sobre Nietzsche. Se em Adorno, a dissimulação serve à Verdade do herói, em Heidegger/Nietzsche ela é mentira e faz com que o ser sobreviva esquecendo-se de ser. No entanto, esses autores abdicam da literatura e partem para o aforisma, para o fragmento, para o ditirambo, para o ensaio, para o tratado filosófico. No máximo, atingem o romance filosófico: as poesias de Nietzsche são marginais a sua obra.

Se nos contos de Voltaire e de Diderot, o cômico se explicita, isso fica difícil em um Borges. Que há um riso íntimo e profundo em Borges, auto-tematizado, auto-referido, narcísico e especular, ninguém nega, como também ninguém pode negar seu mau humor aparente ou a extrema relativização irônica entre falsidade e verdade. Veja-se o conto *O tema do herói e do traidor* (Borges, 1956), em que as figuras de herói e traidor se permutam na confusão entre história e ficção, encerrando-se comicamente o conto em um grande carnaval.

Já que o tema é o carnaval, nós temos uma segunda tradição irônica, aquela que é próxima do humor, que concebe a paródia como tardividade (Bloom) e a teoria da paródia como a verdadeira teoria da cultura. A cultura letrada é vista como uma sucessão de *mistranslations*, (ao pé da letra, *má tradução*), e de *misreadings* (*má leitura*), ou simplesmente, *desvio*, sentido que Bloom atribui à ironia e à tardividade. A desleitura é um modo de se resolver a dialética entre o original e a cópia à medida que a cópia como desleitura forte, desvio, ironia, elimina a questão de uma teoria da mimesis baseada na originalidade, na autenticidade. Herança advinda de Luciano e de Menipo – ambos parodiaram as *Metamorfoses* de Ovídio, o mito de Ícaro, na obra *Ícaro Menipeu*, de Menipo, e no *Diálogo dos mortos* em que Luciano glosa e satiriza os diálogos socrático-platônicos – da *sátira menipéia*, a partir da qual Bakhtin impulsiona a teoria da paródia em direção ao humor e ao derrisório, à desmistificação, à dessacralização, à sacralização perversa. *Paródia* significa *canto paralelo*. Isso remete à voz, ao diálogo e à polifonia. *Ironia*, além de dissimulação e desvio, *ieron*, o sema grego, significa também interrogação, inversão, antítese, contradição, como

nos oxímoros pessoanos (junção classemática de termos oponentes), como os que Manuel de Barros explicita singularmente em seu poema de número 7, no *Livro Sobre Nada*:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso
porque não encontrava um título para os seus poemas.
Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que
apareceu *Flores do Mal*. A beleza e a dor.
Essa antítese o acalmou.)
As antíteses congraçam. (Barros, 1997, p.49)

É portanto mais um *claro enigma* esse congraçamento da ironia e da paródia na modernidade. Rabelais é só paródico porque ainda está preso à cultura popular. Assim como antes dele o italiano Boccaccio e depois dele, Bocage. Os maneiristas como Camões que seguiram Petrarca, e Shakespeare que também seguiu o modelo dos italianos como o proposto por Cintio, não foram considerados parodiadores porque o Classicismo impôs o cânone, apesar de o termo ‘classicismo’ ser uma invenção do século 19. O *Elogio à Loucura*, de Erasmo, é paródico-irônico. Porém, a ironia se afirma no século 18 com Sterne em *Tristram Shandy*, com Voltaire e com Diderot. A retórica rousseuista merece análise à parte como a que foi realizada por Paul De Man em *Alegorias da leitura*. Swift, Defoë, Molière continuaram na sátira, no humor e na burla, ainda que a personagem Tartuffe, de Molière, seja o emblema da ironia. Goethe é, ele mesmo, seu intertexto e seu interdiscurso irônico. Os dois *Faustos* são paródicos, mas *Werther*, escrito em estilo romântico, usando e abusando dos tropos da história romanesca e da tragédia, é uma advertência irônica, classicizante, que se utiliza da figura do engano para se contrapor ao “mal romântico”. Nada mais irônico do que a contraposição entre as belas almas de Wilhelm Meister e os delírios geniais, criativos e demoníacos da Primeira Geração Romântica que, por ter descoberto o eu, acreditou que tudo era subjetividade.

Já abordamos a ironia romântica. Saltemos algumas décadas e pensemos em Flaubert e Machado que, ao se auto-tematizarem e ao refletirem sobre o ofício de escrever, irão descobrir que o gesto que os leva à escritura é o mesmo que os faz enfrentar o nada. Um nada metafísico e anterior a uma ontologia da existência, como pressupôs Sartre: a idéia acerca do avesso de todo sentido ou de toda representação.

A confluência entre Machado e Flaubert vem sendo bastante observada pela crítica literária brasileira, a começar por João Alexandre Barbosa, passando por Alfredo Bosi e se amplificando com os estudos de Roberto Schwarz. Tal confluência

– é o que os estudos deles nos apontam – foi-nos despertada diretamente por uma alusão/citação de burla/pastiche que se encontra na contracapa de *Ruidurbano: entre/ vistas*, de Uilcon:

Ruidurbano é um tecido invisível em que se pode bordar tudo
uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo.
Também se pode bordar nada.
Nada em cima do invisível é a mais sutil obra deste mundo,
e acaso do outro. (José da Costa Marcondes Aires)⁴

Isto que pode parecer um desejo anacrônico de retorno a um estilo parnasiano, constitui, na verdade, um jogo de glosas que remetem a Machado e deste a Flaubert, ainda que o primeiro jamais poderia ter lido as cartas flaubertianas, só publicadas após a morte de Machado e de resto traduzidas por Duda Machado recentemente.

Antes de ser, em Machado, um brilhareco dedicado às musas, esta passagem da prosa do narrador Aires de *Esau e Jacó* remete à aproximação que Flaubert e Machado compartilhavam sobre a *negação*, ou seja, a narrativa como negação, o outro como absoluta negatividade, o si-mesmo como o outro e o mesmo como o outro de si-mesmo:

o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. *Também se pode bordar nada*. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro. (grifo nosso)⁵

O especial carinho de Uilcon por Flaubert era compartilhado com João Alexandre Barbosa, que fez uma célebre análise sobre a negatividade e o niilismo em Flaubert e em Machado, a partir de uma leitura das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e em particular do capítulo Das Negações..., originariamente publicada em 1989, em *A biblioteca imaginária*, denominada A volúpia lasciva do nada; afirmação que remete tanto ao *livro sobre nada* que Flaubert queria escrever ao produzir *Madame Bovary*, desejo que comunicou a Louise Colet em janeiro de 1852 (Flaubert, 1927) quanto à citação exemplar aqui reproduzida em tradução aproximada do crítico ora focado:

A idéia de dar à luz alguém me dava horror. Eu me maldiria se fosse pai. Um filho meu! Oh não, não, não! *Que toda minha carne pereça e que eu não transmita a ninguém a estupidez e as ignomínias da existência!* (Barbosa, s.d., p. 136. Grifo nosso)

É evidente que a matriz comum a esses dois desconhecimentos, o de Flaubert

⁴ Narrador de *Memorial de Aires*, em geral confundido com o escritor Machado de Assis pela crítica tradicional, mas que é chave para compreender a figura do “narrador problemático” e/ou “improvável” de Esau e Jacó, autor e narrador postos em abismo.

⁵ A edição utilizada é a dos irmãos Jackson, de 1955, que segue a organização textual de Mário de Alencar, de 1913, e que manteve acriticamente o que então se supunha ser fiel à sintaxe “singular” de Machado.

em relação a Machado e o de Machado em relação a Flaubert, não é apenas fruto de “espírito de época”, mas há toda uma remissão à tradição irônica e mais recentemente às confissões rousseauistas à progenitura. Mais do que um efeito de real, ou seja, de uma naturalização de maneira mítico-ideológica das idéias positivistas e evolucionistas sobre a hereditariedade, sobre a perfectibilidade e sobre a seleção natural, como a crítica vem costumeiramente tratando os romances da segunda fase machadiana, o que nos interessa é a negatividade, a nadificação, a negativa como uma espécie de saldo, uma vez que todos os romances figurativizam a destruição, a morte, o tempo que tudo devora, havendo uma instalação “da negatividade por entre os interstícios da própria obra”. Como finaliza João Alexandre:

Está, assim, preparado o terreno para que possa surgir o grande paradoxo final do livro: o nada como saldo, como livro, que é tanto machadiano quanto flaubertiano (basta pensar em *Bouvard et Pécuchet*) ou mallarmiano. Livro no qual nada é sério porque o mais sério é o nada. (Barbosa, s.d., p. 172)

De certa forma, essas passagens são indicativas da crise da prosa realista em direção ao *roman pur*. Neste último século, viu-se *A explosão do confessionário*, título de uma obra do próprio Uilcon. O autor vai cedendo lugar ao leitor. A narração-confissão, ainda que tenha grandes prosseguidores no século 20, vai perdendo espaço. A voz monológica transmuda-se dramaticamente em polifonia. Ora, a polifonia cobre a multivocidade das ideologias que atravessaram o século e que acabaram por se anular. O niilismo schopenhaueriano, tão presente em Huysmans e em Machado, apenas adivinhou o movimento que regeria o século 20. Criava-se assim um problema para a literatura brasileira, porque com Machado apenas se iniciava nossa tradição de rigor. É a partir de Oswald, um dos ancestrais de Uilcon, que a polifonia começa a rimar com carnaval, movimento em que a paródia é o cerne do antropofagismo. Perguntar-nos-íamos, hoje: antropofagia não rima com autofagia? Eis um grande dilema para Uilcon.

Em suas palavras em *Ruidurbano: uma antologia*,

Ele escrevia, segundo nos contam, buscando apreender as vozes das pessoas; e verbalizava – agora pudemos confirmá-lo de novo – procurando encaixar os dizeres em linhas, frases, parágrafos, parênteses, aspas, vírgulas, dois pontos, blocos de significação. Outra observação: há, sem dúvida, um toque de ironia e ambigüidade em tudo o que afirma ou nega – aquele humor sutilíssimo, que acabaria por tornar-se legendário: “ironia de timbres”, como já se definiu, com acerto indiscutível. (1994, p. 7)

E mais adiante,

Mas a arte contemporânea nem sempre é de fácil acesso, e por isso talvez seja útil que o autor às vezes pegue o leitor pela mão e proponha-lhe um itinerário, um guia-mapa. Meu próprio romance, por suas inúmeras experiências lingüístico-poéticas e por seu fio de história quase dissolvido, reconheço que precisa de um

cicerone para indicar os pontos-falange, monumentos, encruzilhadas, campos de pouso, estações de passagem, bocas de lobo. Melhor que seja eu próprio a desempenhar tal função, antes dos críticos e professores de literatura, que a partir de agora vão tomá-lo de assalto, desconstruí-lo, detoná-lo minuciosa e sistematicamente. (1994, p.11)

Essa “ironia de timbres”, essa recorrência à metalinguagem enquanto chameamento a si da decodificação, aparentemente aboliria o movimento do leitor, mas isso é anulado à medida que o narrador ou os protagonistas passam a ser uma espécie de copista ou de calígrafo, *um iluminador de manuscritos* (1994, p. 13) como Huysmans, quase que um artesão do texto, um escrevinhador *que passava os gadelhos nos originais de um patrão sem malícia, distraído, confiante em excesso* (1994, p.13). Essa sutil dialética entre narrador e autor explica talvez as relações entre Uilcon e Wilcon e os diferentes timbres de *biúte*. Mas o movimento do autor não é negado, nem o do *ledor*, como ele o chama. A despeito de ele ser mesmo o leitor, que visa sua instrução e a formação do outro, não por acaso um de seus últimos textos intitula-se *Educação pelo fragmento*. Como ele adverte:

Nem sempre o ledor tomou consciência de que se tratava – sem qualquer exceção, até nos pequenos detalhes da pontuação – de uma simples colagem e montagem de fragmentos realmente produzidos por vários autores diferentes, de origens e funções heterogêneas. Bastou-me passar uma ligeira mão de verniz para unificar o estilo, cobrir os vazios e buracos negros, homogeneizando assim o contexto do novo relato que se definia a partir desses materiais prévios, selecionados, copiados e *copilhados*. (1994, p.13) (grifo nosso)

No Brasil, autor/escritor/leitor tem sempre de dar conta da decalagem existente entre a metrópole e a colônia, entre o original e a cópia de uma literatura como a brasileira que tem sempre que se inventar. Trata-se da *tardividade*, termo de Bloom e que usamos nos parágrafos iniciais deste texto; ou seja, a literatura tem de surgir do nada, *creatio ex nihilo*, mas dentro de uma língua, de uma escrita ou de uma fala, de uma cultura que se repete, se repete, traduz, traduz, *in ova*. Deslizamento entre os campos semânticos, entre o representante e o representado, quem sabe? Talvez, um imaginante que faça do imaginado o instituinte do real e do ficcionado através do simbólico! Ao invés de Bloom, (verdade ou mentira, quem sabe?), Uilcon refere-se a Otto Maria Carpeaux e a um ensaio seu, talvez publicado no *Suplemento Literário* de O Estado de São Paulo, e que versava sobre literatura alexandrina:

Na pequena biblioteca da Casa do Brasil, quando estudante em Paris – portanto, nas mais priscas eras, nem pretendo localizar as datas e décadas – li um artigo de Otto Maria Carpeaux, no saudoso *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Era um denso e breve ensaio a respeito da “literatura alexandrina”, como ele a designava. Tamanho foi o impacto sofrido que jamais me desliguei dessa problemática – saturação cultural, citações, intervenções, colagens, palimpsestos, diálogos intertextuais, poesia da poesia, romance no romance, Eliot, Pound,

Quarteto de Alexandria, a saga de José por Thomas Mann, paródias e pastiches de certo *roman nouveau*. Tudo bem. Foi para mim um estalo de Vieira, começo de uma viagem sem estação final e sem prévias cartas de navegação, bússolas ou estrelas fixas. Quase meio século depois, constato com algum desencantamento que todos esses barcos bêbados ainda não penetraram a fundo no dia-a-dia cultural da gente. Não penetraram ainda, eu disse, mas sendo gentil com a intelectualidade pátria. Nunca se enraizarão, talvez. Jamais. E, no entanto, aí estão *Macunaima*, *Brás Cubas*, *Serafim Ponte Grande*, *Miramar*, *Galáxias*, *A Festa*, do Ivan Ângelo, *O Louco do Cati*, *Os Ratos*, todas as magias do Guimarães Rosa – para nos limitarmos a alguns escritos em prosa de ficção, irmãos de leite do ruidurbano. (1994, p. 25-6)

O que nos interessa é que, em Alexandria, (aprendemos com Marcel Détienne), deu-se o apogeu da tradição órfica. À medida que essa tradição foi sendo latinizada, o dístico dessa cidade, sempre se inventando/reinventando, posto que cosmopolita mas periférico, passou a ser *ab ovo*, o que significa “desde o início” e simboliza o princípio da “unidade do ovo”, a forma com que os gregos simbolizaram o “um primordial”. Não é por acaso também que a poesia visual/concretista/conceptualista teve sua origem nessa cidade. É muito conhecido o poema em forma de ovo e que recebeu várias versões em grego e em latim, remetendo sempre ao “um”, ao “de início”, à “origem”, ao “inauguro”, ao “mais uma vez ainda”, ao “que se adianta”, ao “oco” e ao “nada”, como foi brilhantemente capturado pelos surrealistas, por Tarsila, por João Cabral, e agora, por Rubens Rodrigues Torres Filho (apesar de termos o volume em mãos, preferimos citá-lo a partir de Bento Prado Jr., amigo fraternal de Uilcon):

E, mais, que, na sua materialidade, a palavra vôo pode abrir uma *cadeia significante* (vá lá esse deslize ou lapso lacaniano) (...) – palavra puxa palavra – que leva a *ovo*, *oco*, *olho*, *vão*, que vai ao *eco* (...), enfim, que, sempre ecoa, na superfície do verso, o seu anverso (ou vice-versa). Reflexão infinita, vacuidade do sujeito, transparência do *olho que se olha* (...), vazio do ovo do mundo. É como um fio, ao mesmo tempo formal e material que atravessa o livro de ponta a ponta. Vejamos: *E que espaços de silêncio/vão nos silêncios que chovo/se me comovo não vendo/no ovo o vôo do novo* (...); *A ti, furo no escuro, caixa/de ressonâncias, palavra,/te digo: – Se sei, escuto,/onde está o eco, teu oco:/o fato astuto* (...); *ave-oovo/ave-oovo/ooovooa...* (Prado Jr., 1998).

Uilcon assumiu a seu modo o ovo de Colombo, reconciliando humor e ironia. Mas há também um tom amargo, que não deixa de ser irônico pois está ligado ao dever ser, ao fingir crer que é precisamente o que é, e humoristicamente descreve com detalhes o que é, ao fingir crer que é bem isso *que as coisas deveriam ser* (Bergson, 1957); ou seja, a reunião entre o real do humor e o ideal da ironia. Esse tom amargo é reiterado sucessivas vezes, quando da alusão à *geléia geral brasileira*, expressão criada por Décio Pignatari e difundida por Gilberto Gil. Mas a amargura de Uilcon transparece de modo muito particular nas transfigurações visuais presentes nos

dois livros ora analisados: *Ruidurbano: entre/vistas* e *Ruidurbano: uma antologia*. Dobras que se desdobram e se redobram “policacofonicamente”.

Entre as inúmeras figurações visuais integrantes dos dois livros, elegemos a “imagem dialética” (Benjamin), (ou seja, aquela que contém o seu contrário), do anjo: o Daimon, espírito cujo itinerário percorre do baixo ao alto, do humor à ironia, do real ao ideal, da criação à destruição, do discurso ao metadiscurso, anjo da vida e da morte, que liga o não permanente ao permanente. Permanência que é ventofuracão, nada que empurra o ser a se tornar ser. Desejo de ser. Afinal, Uilcon tem uma religiosidade anacrônica e atual dentro do marxismo a que ele jamais renunciou.

Cumpre-nos lembrar que a destruição, mais do que um movimento cíclico do capitalismo, estava ligada a um jogo, não ao *agón* trágico mas à *alea*, à imprevisibilidade, ao acaso, ao aleatório, à aventura e à intuição (Iser). Esse princípio mallarmaico que Benjamin entreviu tanto no drama barroco alemão, como nas gravuras de Dürer e nos anjos de Klee, governa a seleção de imagens contidas nos dois livros de Uilcon. Tomemos a Tábua Central de *Ruidurbano: uma antologia*: trata-se de uma gravura de José Guadalupe Posada, célebre artista mexicano. Para além da rápida decodificação da relação entre morte, ossadas e solidão mexicana, tão magnificamente dialetizada por Octavio Paz, o anjo da morte está figurativizado como cavaleiro, como conquistador, como senhor da guerra. Remete tanto às gravuras setecentistas como também a *Guernica*, de Picasso. Em oposição a essa desesperança total, na página 3 do mesmo livro há uma ilustração baseada em Leon Ferrari, na qual o anjo representa o espírito que permanece acima do além-túmulo. Já na página 83, a negação: o espírito da morte põe em risco o próprio ser.

Um tom mais humoresco, mas nem por isso menos preocupante, é o anjo representado na capa de *Ruidurbano: entre/vistas* e na contracapa de *Ruidurbano: uma antologia*; nesta última, o anjo é precedido de uma citação que alude ao escritor Musil, assinada por uma personagem de nome Roberto Mísil:

Em Ruidurbano existe realmente uma desordem sem qualquer esperança, bolhas de sabão ou bolhas de ficção.
Ou antes: são lampejos claros sobre uma confusão interminável e é preciso aproximar-se muito para ver alguma coisa.

Se as *bolhas de sabão* são uma paródia ao *tabaco evolescente*, que é uma figuração do nada sartreano, as *bolhas de ficção* são como o cachimbo que emblematiza o ser para aquele autor.

De modo semelhante, a figura desse anjo de Enrico Nery, em fortes traços artenovistas e surrealistas, com seus quatro braços, representa o anjo da leitura, o aprendiz-leitor ou simplesmente leitor *ex-libris*, “dentro e fora do livro”, como essa expressão latina permite inferir. Leitor que está fora e que está dentro, personagem

de si mesmo; livro como um enorme espelho *mis en abyme*, através do qual Uilcon nos faz refletir sobre sua que é nossa Macondo.

AMARAL, L. A. & VIEIRA, N. Un tourbillon autour du Néant. *Itinerários*. Araraquara, n. 14, p. 165-78, 1999.

- **RÉSUMÉ:** *Cet article a pour but d'analyser quelques aspects de l'oeuvre littéraire de Wilcon Jôia Pereira, dans laquelle Uilcon Pereira se projette vers de nombreux dédoublements du personnage Biúte. Il devient donc impossible de distinguer en lui l'écrivain et le philosophe, étant donné que son écriture, construite à partir de procédés communs à la fiction et à la philosophie – ironie, parodie, satire – se révèle en tant qu'écriture-artiste. Il devient également évident l'ancrage de l'auteur dans la tradition nihiliste qui prend sa source chez Flaubert et Machado de Assis. Dès lors, la problématique du Néant émerge dans son oeuvre à travers une sorte de policacophonie où des voix plurielles, ayant poussé les prises de position idéologiques à la limite de l'illisibilité, font de l'oeuvre de Wilcon un texte tout de même marqué par la voix auctoriale.*
- **MOTS-CLÉ:** *Nihilisme; intersémiase; intertextualité; ironie; parodie; satire; voix auctoriale.*

Referências Bibliográficas

- ASSIS, J. M. M. de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: W. M. Jackson, 1955.
- BARBOSA, J. A. A volúpia lasciva do nada. In: *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Atelier Editorial, s.d.
- BARROS, M. de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BARTHES, R. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BERGSON, H. *Oeuvres*. Paris: PUF, 1957.
- BORGES, J. L. *Ficciones*. Buenos Aires: EMECÉ, 1956.
- FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris: Louis Conard Libraire-Éditeur, 1927.
- MATOS, O. *História viajante: notações filosóficas*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- PEREIRA, U. *Ruidurbano: entre/vistas*. São Paulo: Ed. do Escritor, 1993.
- _____. *Ruidurbano: uma antologia*. São Paulo: Ed. do Escritor, 1994.
- PEREIRA, W. J. *Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras, 1976.
- PRADO JR., B. *Folha de S. Paulo*, Entre o humor e a ironia. 10. jan. 1998. *Jornal de Resenhas*, p. 3.

- TODOROV, T. *Simbolismo e interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Teorias do Símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- TORRES FILHO, R. R. *Novolume*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- VIEIRA, A. Coleção Sermões. In: BARROS, F. O. P. de (Org.). São Paulo: Ed. das Américas, 1957.

Bibliografia

- AMARAL, L. A. J.-K. *Huysmans e o Decadentismo francês*. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- KIERKEGAARD, S. A. *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- NESTROVSKI, A. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

